

إضاءات نقدية
فصلية محكمة
تعنى بالأدبين العربي و الفارسي

السنة الثانية، العدد السادس، صيف ۱۳۹۱ ش

ردمد ۶۵۷۳-۲۲۵۱

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ۱۳۹۱ش/ حزیران۲۰۱۲م



دور الترجمة في ازدهار العرب العلميّ في العصر العباسيّ؛ نظرة نقدية

زهراء أفضلي*

الملخص

تُعدّ الترجمةُ من أهمّ أدوات التواصل ووسائل التفاعل بين مختلف شعوب العالم وعلى مـرّ العصور. إنّ الإلمامَ بالمعارف والثقافات المختلفة للشـعوب لا بدّ له من الترجمة، والعلـم بلغتهـا الأصلية؛ فتقوم الترجمةُ بنقـل مفاهيم ثقافة مـن الثقافات، وعلومها وتقنياتها إلى ثقافة أخرى إذ إنّها تُهيّئ الأرضيةَ لتلاقح الثقافات الملتقية بغيرها ومِن ثَمّ نموّها، وازدهارها وغناها.

تشـهد الدراساتُ للعصور التاريخية على أنّ الترجمةَ لعبت دورا بارزا في نقل الثقافة الأجنبية إلى الثقافة العربية في العصر العباسيّ. كما يعتقد المؤرخون أنّ الثقافةَ العربيةَ تفاعلــت وتلاقحت بغيرها من الثقافات ثُمّ نمَت وازدهرت حتّى تَمَثّل أهمُّ مظاهر هذا الازدهار في الحركة العلمية في هذا العصر.

فقد نَقلَ العربُ إلى لســانهم معظمَ ما كان معروفا من العلوم عند سائر الأمم المتمدّنة كالفُــرس، والهنــد، واليونان واغتذوا بأفكارهــا ورضعوا من لبانهــا ثم لم يلبثوا أن تجاوزوهــا وحلّقوا في عوالمَ جديدة. لا شــك أنّ البحثَ في هذا الازدهار يكشــف للقارئ أهميةَ الترجمة ودورَها في تطوّر العرب العلميّ وتقدّمهم الحضاريّ، الأمر الذي جاء هذا المقال ليُركّز عليه.

الكلمات الدليلية: الترجمة، الازدهار، الحركة العلمية، العصر العباسيّ.

*. أستاذة مساعدة بجامعة بوعلي سينا – همدان، إيران. Zahra_asha@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري

تاريخ الوصول: ۱۳۹۰/۱۲/۲۰هـ. ش تاريخ القبول: ۱۳۹۱/۴/۸هـ. ش

المقدمة

يُعتبر التواصلُ تفاعلا بين اثنين فأكثر وعمليةً لتبادل الآراء، والأفكار، والمعارف بين الأشخاص لفظياً وغير لفظى والميكانيزمَ الذى تَحدُثُ وتتطوّر بواسطته العلاقاتُ الإنسانية.

إنّ التواصل من ضروريات الحياة، فلابدّ للإنسان من الاتصال بالآخرين للبقاء واستمرار الحياة. تدلّ الدراساتُ والبحوثُ على دور التواصل الهامّ فى التفاعل الحضارى بين الشعوب منذ أقدم العصور، إذ إنّه يَضمَنُ تعرّفَ الشعوب بعضهم على بعض وتفهّمَ خصوصية كلّ مجتمع والأشياء المشتركة بينها، كما يمهّد الطريقَ للوصول إلى أرضية مشتركة قد تؤسّس على قناعة بالرأى المقابل أو على مصالح متبادلة تؤدّى إلى اتفاقها معا وتوسيع علاقاتها فى مختلف المجالات الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية و....

تحتاج عمليةُ التواصل إلى وسائلَ وأدوات لتحقيقها فى الميدان العملى. ففى العصر الراهن تطوّرت أدواتُ التواصل وتنوّعت. فتُعدّ الترجمةُ أحدَ أهمّ أدوات التواصل ووسائل الانتقال الفكرى والمعرفى بين مختلف شعوب العالم وعلى مرّ العصور. إنّ الترجمةَ فعلٌ ثقافىٌّ، ولغوىٌّ، وحضارىٌّ وإنّ المترجمين رُسل التنوير بين الحضارات من قديم الزمان حتى يومنا هذا. لم تَفقد الترجمةُ أهميتَها أو ضرورتَها أو فاعليتَها، فهى الوعاءُ الذى تُنقل من خلاله المعرفةُ من بلد إلى آخر ومن لغة إلى أخرى. فالترجمةُ إذا هى نافذةٌ فكرية ومدخلٌ حضارىٌّ يَضمَنُ هويتنا القومية المزيدَ من التواصل مع الآخر فى كلّ مجالات إبداعه. (الكفرى، ۲۰۰۸م: ۱۸)

تكتسب الترجمةُ مكانةً هامّة للأسباب التالية:

۱. الترجمةُ محرِّضٌ ثقافىٌّ يفعل فعلَ الخميرة الحفّازة فى التفاعلات الكيمياوية إذ تُقدِّم الأرضيةَ المناسبة التى يمكن للمبدع والباحث والعالم أن يقف عليها ومِن ثَمَّ ينطلق إلى عوالمَ جديدةٍ يُبدِع فيها ويبتكر ويخترع.

۲. تُجسِّر الترجمةُ الهوةَ القائمة بين الشعوب الأرفع حضارةً والشعوب الأدنى حضارةً.

۳. الترجمةُ هى الوسيلة الأساسية للتعريف بالعلوم والتكنولوجيا ونقلها وتوطينها.

٤. الترجمة عنصرٌ أساسیٌّ فی عملیة التربیة والتعلیم والبحث العلمیّ.

٥. الترجمة هی الأداةُ التی یمکننا عن طریقها مواکبةُ الحرکة الثقافیة والفکریة فی العالم.

٦. الترجمة وسیلةٌ لإغناء اللغة وتطویرها وعَصرَنتها. (المصدر نفسه)

یُستنتج مما تقدّم أنّ الترجمةَ تعمل علی نقل العلوم والتکنولوجیا أو استنباتها وتوطینها وغیرها من العملیات الضروریة للاستفادة من علوم الآخر وتقنیاته فی تحقیق التنمیة الهادفة إلی ترقیة حیاة الإنسان. فإنّ ما یجدر ذکرُه فی هذا المجال أنّ المسلمین قد أدرکوا أهمیةَ الترجمة والنقل منذ وقت مُبکّر وقاموا بنقل کثیر من العلوم والمعارف والفلسفات من لغات أجنبیة إلی اللغة العربیة، فبدأ المسلمون یستقبلون هذه العلومَ والمعارف وینقحّونها أو یضیفون إلیها، ویوسّعون دائرتها حیث نشأت فی المجتمع الإسلامیّ حرکةٌ علمیة وفکریة نشطة. وبما أنّ هذا المقال یدور حول دور الترجمة فی اتصال العرب بالأجانب، وأثرها فی ازدهار الحرکة العلمیة للعصر العباسیّ سندرس هذا الموضوعَ فیما یلی بدءاً من لمحة تاریخیة تتعلق بالنقل إلی اللغة العربیة ثمّ مروراً بحرکة النقل فی العصر العباسّی علی وجه التفصیل.

النقلُ إلی اللغة العربیة

لاتتفق المصادرُ علی تحدید الوقت الذی حصل فیه النقلُ الأول إلی اللغة العربیة. قد جاء فی بعض المصادر أنّ العربَ عرفوا شیئاً من النقل قبل الإسلام. فإنّ نصوصاً من التوراة والإنجیل کانت شائعة بینهم منذ الجاهلیة الأولی. کما نقلوا الکثیرَ من معلوماتهم ولا سیّما فی النجوم والطبّ والعقاقیر عن جیرانهم الکلدان والآشوریین والفرس. وآیةُ ذلک أنّ عدداً کبیراً من أسماء النجوم وأعلام البروج وأساطیر الفلک مأخوذٌ من أصول کلدانیة وغیرها. وکان مما یعزّز هذا الاتصالَ وفودُ العرب علی فارس وانتقالهم بالتجارة بین شبه الجزیرة والعراق وفارس والشام ومصر، بل والقسطنطنیة فی بعض الأحیان أیضاً. کلُّ أولئک یُوحِی بوجود حرکة نقل مستمرّة بین هذه الأقطار وهذه الحرکة کانت شفویةً علی الأقل. (مرحبا، ١٩٩٨م: ١٨٩-١٨٨)

وقـد ذهب بعضُ الباحثين إلـى أنّ الجذورَ الأولى لحركة الترجمـة تَرجِع إلى أيام الرسول صلى الله عليه وآله وسلم الذى كان يكلف بعض الصحابة بتعلم اللغات الأخرى حتى ينقلوا الكتب التى ترد عليه من أقطار غير عربية إلى اللغة العربية، فقد اسـتطاع زيد بن ثابت أن يتعلم السريانية فى أربعة عشر يوماً وصار يكتب رسائل الرسول صلى الله وآله وسلم بهذه اللغة. (أحمد، ١٩٩١م: ١٣)

يتّفق بعضُ المؤرخين مع هذا الرأى إذ يرون أنّ الحارثَ بنَ كلدة الذى عاصرَ النبيَّ اشـتغل فى نقل العلوم وأنّه درس فى جنديسـابور الواقعة على مقربة من مدينة سوسـة القديمة والتى كانت تَضمّ أشـهرَ مدرسـة وأكفأ مجموعة من المترجمين. (عبدالقادر محمد، لاتا: ٢١)

إلـى جانب هذه الآراء رأىٌ آخر يُشـير إلى أنّ بدءَ النقـل كان فى العصر الأموى (البسـتانى، ١٩٩٧م: ١٦٩) وأنّ خالد بن يزيد بن معاوية المتوفى سـنة ٨٥ق لمّا يئس من الفوز بالخلافة بعد انتقال الخلافة من الفرع السفيانى إلى الفرع المروانى انقلب إلى العلـم ودَرسَ الكيمياءَ خاصة على يد راهب إسـكندرانى اسمُه مريانوس ثُمّ أمرَ بنقل كتب الصنعة (الكيمياء) إلى العربية. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٨٨)

عنـد المقارنة بين هذه الآراء يَبدو أنّ الرأيَ الأرجحَ هو الرأيُ الأول وأنّ مما يُؤيّد هـذا الاحتمالَ الدراسـاتُ التاريخيةُ التى تَدلُّ على تواصـل العرب مع الأجانب قبل ظهور الإسـلام ولا شـك أنّ ذلك التواصلَ كان يتطلب النقلَ ولو كان شفوياً وجزئياً بالنسبة إلى العصور الأخرى.

رغم وجـود هذا الخلاف بين المصادر على تحديد وقـت أوّل نقل إلى اللغة العربية إلا أنهـا تجمع علـى أنّ حركة الترجمة إلى العربية أخذت تنشـط وتزداد قوةً فى العصر العباسى.

العصر الذهبى للترجمة

يَرى المؤرخون أنّ العصرَ العباسيَّ أزهى عصور الحضارة العربية، إذ جرى احتكاكُ العقل العربيّ بمدنيات البلاد التى امتدّ إليها سلطانُه وإذ بدأت حركةُ الترجمة تحمل

إلى العرب تُراثَ الأمم والشعوب. (الفاخوری، ١٤٢٧ق: ٥٢٢) وأخذت تتّسع وتعمّق وتأخذ مجراها البعيدَ فی العقلية العربية والفكر الإسلامیّ ولا سيّما فی عصر المأمون الذی أُطلِق عليه العصرُ الذهبیُّ للترجمة. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٠٩-٢٠٨)

لا شک أنّ هناک عواملَ وأسبابا مختلفة أدّت إلى نُمُوّ حركة الترجمة فمنها:

١. انتقالُ الحياة العربية إلى الطور الجديد الذی تغيّرت فيه معظمُ مقوّماتها وأحسّ الناسُ فی عالمهم الجديد أنّهم فی مزيد الحاجة إلى الثقافات الأجنبية التی أخذت بواكيرُها تغزو عقولَهم وتستهوی نفوسَهم وأفئدتَهم منذ بدء حركات الترجمة المنظمة. (المصدر نفسه: ٢٠٨)

٢. الاستقرارُ السياسیُّ والرخاءُ الاقتصادیُّ الذی أفضى إلى ظهور طبقة وسطى خلاقة ومبدعة. (اسماعيل، ١٩٩٢م: ١٨٧) إنّ الدعةَ والفراغ واستفحال العمران عواملُ مؤاتيةٌ للخلق والإبداع إذا صادفت مواهب خصبة. إنّ العربَ أمعنوا فی الحضارة واستبحروا فی العمران، والحضارة والعمران يستلزمان العلمَ، لأنّ العلمَ من توابع الازدهار ومن ضرورات حياة الحضر. وهكذا راحوا يطلبونه فی كل أفق ويطرقون إليه كل باب. وإذا وجدوا الأبوابَ مقفلةً بمفاتيح من اللغات الأجنبية اجتلبوا المختصين بهذه اللغات ليطلبوا إليهم فتحَ الأبواب الموصدة ويقتحموا معاقلَ عالم جديد. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٠٣-٢٠٢)

٣. الاهتمامُ الكبير الذی أبداه الخلفاءُ العباسيون نحوَ العلماء كان أيضاً من العوامل الهامّة فی ازدهار الترجمة. (التليسی، ٢٠٠٤م: ٢٩١) تؤكّد الشواهدُ التاريخيةُ على أنّ الخلفاء العباسيين قد فتحوا أبوابَ عاصمتهم الجديدة بغدادَ أمام العلماء وأجزلوا لهم العطاءَ وأضفوا عليهم ضروبَ التشجيع، بصرف النظر عن مللهم وعقائدهم فنزح العلماءُ إلى بغدادَ وعملوا على نقل وترجمة الكتب الأجنبية. (أحمد،١٩٩١م: ١٤)

٤. «بيتُ الحكمة»، الذی أسّسه الخليفةُ المأمونُ فی بغداد سنة ٨٣٠م وكان يجمع بين الآكاديمية، والمكتبة ومركز للترجمة، قد لعب دوراً هاماً فی نقل تراث الحضارات القديمة إلى العالم العربیّ. إنّ هذه المؤسسة التی ضمّت علماءَ من المسيحين واليهود والعرب قامت على الاهتمام «بالمعارف الأجنبية» من العلوم المختلفة. (عبدالقادر محمد، لاتا:

١٣٩)

٥. إلى جانب هذه الأسباب يجب أن نشير إلى دور المدارس العلمية الفكرية التى كانت تهتمّ بالعلوم المختلفة كالطبّ والفلك والفلسفة والرياضيات. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٤٥)

إنّ هذه المدارسَ قد انتصبت فى الإسكندرية، وجنديسابور، وحرّان، ونصيبين، والرها وغيرها ماراتِ إشعاعٍ تنقل مع رسلها مدنيات الشرق القديم والفكر اليونانى الذى أثقلته حقائقُ المعرفة والحياة. (الفاخورى، ١٤٢٧ق: ٥٢٣-٥٢٢) وإنّ العربَ قد استعانوا بأساتذتها لتعلّم حضارات الأمم المجاورة فقاموا بترجمة تلك العلوم التى اكتسبوها إلى اللغة العربية. (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٤٥)

صفوةُ القول إنّ هذه الأسبابَ تضافرت جميعاً لتمهّد لازدهار حركة الترجمة أولاً وبالتالى للنهضة العلمية التى ظهرت فى القرنين الثانى والثالث وبلغت أوجَها فى القرنين الرابع والخامس.

سبقت الإشارةُ إلى أسباب ازدهار النقل وإقبال العرب عليه وقيامهم بنقل المعارف والعلوم الأجنبية إلى اللغة العربية. فإنّ ما يجدر ذكرُه فى هذا المجال أنّ للكتب المنقولة إلى العربية عدّةَ مراجعَ أقواها ثلاثةٌ: اليونانىّ، والفارسىّ والهندىّ.

من أجل تقديم صورة واضحة عن أثر النقل فى نشاط الحركة العلمية للعصر العباسىّ سنتحدث عن العلوم المنقولة وأهمّ مترجميها.

الكتب المنقولة

يصل عددُ الكتب التى نُقلت فى ذلك العصر- كما ورد فى بعض المصادر- إلى بضع مئات، وكان أكثرُها من اليونانيه. ومنها ثمانيةُ كتب فى الفلسفة والأدب لأفلاطون وتسعةَ عشرَ كتاباً فى الفلسفة والمنطق والأدب لأرسطو وعشرةُ كتب فى الطبّ لبقراط وثمانيةٌ وأربعون كتاباً فى الطبّ لجالينوس وبضعةٌ وعشرون كتاباً فى الرياضيات والنجوم لإقليدس، وأرخميدس، وأبلونيوس، ومنالاوس، وبطلميوس، وأبرخس، وذيوفنطس وغيرهم.

وأمّا منقولات اللغات الأخرى فمنها نحو عشرين كتاباً نُقلت عن الفارسية فى التاريخ والأدب ونحو ثلاثين كتاباً من اللغة السنسكريتية (الهنديه) وأكثرها فى الرياضيات، والطب، والنجوم والأدب. (زيدان، ١٩٩٦م: ٣١)

وأمّا أشهرُ المترجمين الذين نقلوا عن اليونانية: فحنين بن إسحق، ووالده إسحق، ويحيى بن هدى، وابن البطريق، وقسطابن لوقا، والحجاج بن مطر، وعيسى بن يحيى، وحبيش الأعسم، واصطفان، وابن الصلت، وثابت بن قره، ومن أشهر مترجمى اللغة الفارسية: عبدالله بن مقفع، وجبلة بن سالم، وآل نوبخت، ومحمد بن جهم البرمكى، و... ومن أبرز نقلة اللغة الهندية: منكة الهندى وابن دهن و... (زيدان، لاتا: ١٧٨-١٧١)

تجدر الإشارةُ إلى أنّه يصعب ذكرُ جميع أسماء الكتب وأسماء النقلة فى هذا المكان ولذلک نكتفى بذكر أعداد الكتب وأسماء بعض النقلة المشهورين.

إنّ هذا العددَ الضخم للكتب المنقولة يدلّ على أنّ الترجمةَ حَظيت بمكانة رفيعة خلال العصر العباسىّ ويَرجِع الفضلُ فى ذلک إلى الخلفاء والعلماء والنقلة مضافاً إلى الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية المؤاتية التى ساعدت على هذا الأمر. ومما لاريب أنّ هذه الكتبَ المنقولة أصبحت السفائنَ التى نَقلت الحمولاتِ الثقافيةَ المتنوعة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية وقد لعبت دوراً بارزاً فى إثراء ثقافة العرب ولغتهم وأحدثت النهضةَ العلميةَ الكبرى التى نحن بصددها فى هذا البحث.

أثر النقل

تقوم الترجمةُ بنقل مفاهيم ثقافة من الثقافات وعلومها وتقنياتها إلى ثقافة أخرى فإنها تُهيّيء الأرضيةَ لتلاقح الثقافة الملتقية بغيرها ومن ثم نموّها وازدهارها وغناها. فإنّ ما يجدر ذكرّه فى هذا المجال أنّ الثقافةَ العربيةَ تفاعلت وتلاقحت بغيرها من الثقافات ثم نَمَت وازدهرت فى العصر العباسى. وتمثّل أهمُّ مظاهر هذا الازدهار فى الحركة العلمية فى هذا العصر.

إنّ العربَ نقلوا إلى لسانهم معظمَ ما كان معروفاً من العلم والفلسفة والطب والنجوم والرياضيات والأدب عند سائر الأمم المتمدنة فى هذا العهد فأخذوا من كلّ أمة أحسنَ

ما عندها (زيدان، لاتا: ١٨٢) واغتذوا بأفكارها ورضعوا من لبانها ثم لم يلبثوا أن تجاوزوها وحلّقوا في عوالمَ جديدةٍ فإنّهم ما كانوا يتدارسون الكتبَ المنقولةَ إلى لغتهم حتى سعوا إلى تحقيق مسائلها وشرحها وتلخيصها ومناقشتها والزيادة عليها. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٣٠)

ويكفي من أجل تيسير عرض الموضوع أن نشير إلى طائفة من نابهي الفَلَكيين مثل عليّ بن عيسى الأسطرلابي، ومحمد بن موسى الخوارزمي، والعباس بن سعيد الجوهري الذين ألحقوا بمرصد المأمون الكبير ولم يلبث هذا المرصد أن تحوّل إلى مدرسة رياضية كبيرة تخرّج فيها عالمٌ فَلَكيٌّ مثل بني موسى بن شاكر. وقد أفادت هذه المدرسةُ من الأبحاث الفَلَكية والرياضية والجغرافية التي سبقها إليها الهنودُ والفرس واليونان وأضافت إلى ذلك إضافاتٍ جديدةً باهرةً، إذ وضعت لحركات الأفلاك زيجاتٍ وجداولَ أكثر دقةً مما كان لدى الأقدمين وأدخلت تحسيناتٍ على خريطة بطلميوس واستطاعت أن تقيس درجتين من درجات محيط الأرض على أساس كرويّتها إلى مباحثَ فَلَكيّةٍ وجغرافية ورياضية كثيرة. (ضيف، لاتا، العصر العباسي الأول: ١١٥)

إلى جانب هؤلاء الفَلَكيين بإمكاننا أن نتحدث عن يوحنّا إبن ماسويه الطبيب الذي استطاع بما كان يعكف عليه من تشريح القردة أن يُضيف بعضَ النتائج الجديدة إلى ما خَلّفه جالينوس في علم التشريح. (المرجع نفسه: ١١٥)

فضلا عما تقدّم، هناك شروحٌ على الكتب المنقولة كشروح محمد بن موسى الخوارزميّ على كتاب اقليدس في الهندسة وكتاب بطلميوس في الجغرافية وشروح الفضل بن حاتم النيريزيّ على أصول إقليدس وكتاب بطلميوس في الفَلَك . (ضيف، العصر العباسيّ الثاني: ١٣٩-١٣٥) وشرح عمر بن الفرخان على كتاب أربع مقالات في صناعة احكام النجوم لبطلميوس، (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢١٥) وشرح ابن البيطار على كتاب ديسقوريدس في الصيدلة. (النليسي،٢٠٠٤م: ٢٩٩) وشرح حنين بن إسحاق على كتاب الفراسة لأرسطوطاليس في إدراك حقيقة الأديان. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٩٣)

بالإضافة إلى هذه الشروح ثمّةَ بعضُ ذيولٍ وتعليقات وتفاسير للكتب المنقولة كذيل الذي جعله ابنُ جلجل على كتاب ديسقوريدس في العقاقير والأدويه (زيدان، لاتا:

۲۰۷) وتعليقاتُ حنين بن إسحاق على كتب أبقراط، (مرحبا، ۱۹۹۸م: ۲۱۹) وأيضاً تعليقات الكندى يعقوب بن إسحاق على ما كان يترجم عن اليونانية والسريانية، (ضيف، لاتا، العصرالعباسى الثانى: ۱۳۹) وتفاسير يحيى بن عدى لكتب أرسطو منها: طوبيقا، والمقالة الثامنة من السماع الطبيعى، وفصل من كتاب ما بعد الطبيعة، ومقالة الإسكندر (الافروديسى فى الفرق بين الجنس والمادة. (الحسين، ۲۰۰۵م: ٤۹۷)

كما قام العربُ بالزيادة والشرح على الكتب المنقولة سَعَوا إلى تلخيصها واختصارها أيضا ككتاب الأصول لأقليدس الذى اختصره ابنُ سينا (قدورة الشامى، ۱۹۹۷م: ۲٦۲) وكتاب جالينوس فى الأدوية المفردة الذى اختصره حنين بن إسحاق وكتاب ما بعد الطبيعة لأرسطو الذى اختصره ثابت بن قره وكتاب اقليدس الذى اختصره إسحاقُ بن حنين، (الحسين، ۲۰۰۵م: ٤۹٥-٤۹۳) وكتاب أربع مقالات فى صناعة أحكام النجوم لبطلميوس الذى اختصره محمدٌ بن جابر بن حيان.

لم يقتصر نشاطُ العرب على الزيادة والاختصار بل امتدّ إلى ميدان النقد، والتنقيح، والتصحيح، والتفنيد أيضاً. وأهمُّ مَثَلٍ للنقد نقدٌ لفَلَک بطلميوس وكتابه المجسطىّ الذى نقده الحسنُ بن هيثم وأبو ريحان البيرونىّ وغيرهما من علماء الفَلَک المسلمين. (التليسى، ۲۰۰٤م: ۳۱٤)

فضلا عن ذلک هناک أبحاثٌ للحسن بن الهيثم فى المرايا الكرية التى انتقد فيها نظريةَ إقليدس وبطلميوس وكان أوّلَ مَن أعطى وصفاً دقيقاً للعين نفسها وللعدسات والرؤيا بكلتا العينين. إنّ هذه الأبحاثَ ألهمت «روجر بيكون» ليقوم بتجاربه وكذلک «كبلر» وغيره من علماء الغرب بصنع الميكروسكوب والتلسكوب. (عبد القادر محمد، لاتا: ۱٦۳)

يُعتبر كتابُ «الاكر» لثيودوسيوس الذى ترجمه قسطا بن لوقا البعلبكىّ خيرَ مثال لتنقيح الكتب المنقولة. إنّ ثابت بن قره نقّح هذا الكتابَ مضافاً إلى تنقيحه كتابَ الأصول لاقليدس. كذلک قسطا بن لوقا مضى على نهجه ونقّح الترجمةَ القديمةَ لكتاب إقليدس. (مرحبا، ۱۹۹۸م: ۲۲٤- ۲۲۳)

إلى جانب هولاء دَخَلَ آخرون هذا الميدانَ وقاموا بالتصحيح كما صَحَّحَ البتانىّ

محمد بن جابر بن سنان كثيراً من أخطاء بطلميوس فى دراسته القيمة عنه بدائرة المعارف الإسلامية. وكذلک الكندىّ يعقوب بن إسحاق الذى أصلح وصحّح بعض ما كان يترجم عن اليونانية والسريانية وله تهذيباتٌ لكثير مما ترجم. (ضيف، لاتا، العصر العباسى الثانى: ١٣٩ -١٣٦)

وأمّا فى مجال التفنيد ينبغى أن نشير إلى كتاب المجسطىّ لبطلميوس الذى درسه الحسنُ بن الهيثم وفنّدَه بصورة علمية دقيقة فى الشكوک على بطلميوس. (عبد القادر محمد، لاتا: ٧١)

يُستنتج مما تقدّم أنّ هذه المؤلفاتِ المترجمةَ استرعَت انتباهَ المترجمين والعلماء وحرّضتهم على الدراسة فيها حيث تمثّلت مظاهرُ هذه الدراسة فى الشرح، والاختصار، والنقد، والتصحيح والتفنيد ثم وطّأت الطريق وأضاءت المحجةَ للخلق والإبتكار، فما كان على العلماء إلا أن يتواصلوا الطريقَ ويساهموا فى أصول العلم وفروعه ويحيطوا بجميع ألوان الثقافة والمعرفة.

كما أوردت المصادرُ أنّ العربَ كانوا فى العلوم تلاميذَ الهنود، والفرس واليونانيين، لكنهم نجحوا نجاحاً كبيراً (الحسين، ٢٠٠٥م: ٤٩٨) وانتقلوا من طور النقل إلى طور الخلق والإنتاج العلميّ الأصيل بسرعة مذهلة، فقد ظهر من بينهم جهابذةُ كبارٌ وعلماءُ أعلامٌ ومفكّرون أفذاذٌ ألّفوا وابتكروا واكتشفوا حتى فاقوا أساتذتَهم الأجانبَ وبذلک قطعوا شوطاً بعيداً فى الطريق الطويل الذى انتهت إليه الحضارةُ الأروبيةُ فى الوقت الحاضر. (مرحبا، ١٩٩٨م: ٢٣١-٢٣٠)

قد تجلّى ابتكارُ العرب العلميّ بأوضح صورة فى علوم الطب والرياضيات والفَلَک والكيمياء والفلسفة التى أطلق عليها علومُ «الأوائل» نظراً لأنّها ظهرت فى العالم الإسلامىّ بعد ترجمة التراث الأجنبىّ القديم. (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢٠٦)

بالنسبة لعلم الطبّ استعان أطباءُ العرب بالكتب الطبية «لأبقراط» و«جالينوس» وغيرهما من أطباء اليونان واطّلعوا على طبّ الهنود بالإضافة إلى تفوّقهم فى ميدان البحث والتجربة والاختبار فى الحقول الطبية ومن تفاعل هذه العناصر وتمازجها نَضِجَ علمُ الطبّ وبَرَزَ أطباءُ كبارٌ. (زيدان، لاتا: ٢٠٢؛ قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٤٩)

یجمع الباحثون علی أنّ محمد بن زکریا الرازیّ (٨٦٥-٩٢٥م) الملقب بجالینوس العرب من أشهر أطباء العصر العباسی. إنّه وُلد فی الری بالقرب من طهران عاصمة ایران. أقدم علی تعلّم الطبّ ونبغ فیه. لقد ألّف نحو مائتی کتاب وکان نصفُ هذا العدد متعلقاً بالطبّ. من مؤلفاته المشهورة کتابُ الحاوی الذی ذاعت شهرتُه فی أروبا وتُرجِم إلی اللاتینیة وطُبِعَ عدّةَ مرّات. قد وَصف المستشرقُ الطبیبُ ماکس مایرهوف بأنّه أکبرُ موسوعة فی الطبّ کتبها طبیب بمفرده وقد جَمع الرازی فی هذا الکتاب طبَّ الیونان والسریان والعرب القدماء وأضاف إلی کل ذلک خبرتَه الشخصیة وتجاربَه ولقد کَتبَ هذا الکتابَ بعد أن اکتملت معرفتُه فی الأعوام الأخیرة من حیاته. فإذا تَناول فیه مرضاً من الأمراض ذکر ما قاله عنه المؤلفون من الیونان والسریان والعرب والفرس والهنود ثم اتّبع ذلک بتجربته ورأیه وکثیراً ما تجلّی فیهما حذقُه وصدقُ إدراکه. (کفافی، ١٩٧٠م: ٥٦)

بالإضافة إلی هذه الکتب للرازیّ رسائلُ أشهرها «الجُدَرِیّ والحصبة» وهی أوّلُ ما کُتب فی هذا الباب وتُعدّ مفخرةً من مفاخر التآلیف الطبیة عند العرب. (الحسین، ٢٠٠٥م: ٥٠٥)

ویُذکر مِن تفوُّق الرازیّ أنّه أوّلُ مَن استخدم الماءَ الباردَ فی عِلاج الحُمِّیّات کما أنّه تکلّم عن الحَصَی فی الکُلیة والمَثانة بدقة متناهیة، (التلیسی، ٢٠٠٤م: ٢٩٥) فضلا عن ابتکاره خیوطَ الجراحة وفتیلةَ الجرح ومراهم الزئبق واکتشافه مرضَ الجُدَریّ والحصبة واختراعه المسهلاتِ والتراکیبَ الکیمیاویةَ الطبّیةَ. (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٥١)

وکان اسمُ ابن سینا (٩٨٠-١٠٣٧م) ألمعَ اسم بعد الرازیّ فی تاریخ الطبّ العربیّ ولقد کان الرازیّ یتفوّق علی ابن سینا فی الطبّ ولکن ابن سینا تفوَّق علیه فی الفلسفة. فقد وُلد بالقرب من بخاری ولُقِّب لشهرته بالشیخ الرئیس. (الحسین، ٢٠٠٥م: ٥٠٦)

له مؤلفاتٌ تدور حول الفلسفة، والطبّ، والهندسة، والإلهیات، وفقه اللغة والفنون (المصدر نفسه: ٥٠٦) ومن أشهرها «القانون فی الطبّ» الذی ظلّ یُدرَس فی جامعات أروبا لعدّة قرون. قد جَمع ابنُ سینا فی هذا الکتاب تراثَ الیونانیین فی علم الطبّ

وكذلك ما أضافه العربُ إلى ذلك التراث. إنّ هذا الكتابَ موسوعةٌ ضخمة تتناول الطبَّ العام ومفرداتِ الأدوية والأمراض التى تُصيب كلَّ عضو من أعضاء الجسم ثم التشخيص والدواء. (على حسن، ۱۹۸٦م: ۳۱٥؛ كفافى، ۱۹۷۰م: ٥۸)

بَرَعَ ابنُ سينا فى التمييز بين شلل الدماغ الناتج عن سبب خارجىّ والشلل الدماغىّ الناتج عن أسباب داخلية واحتقان الدماغ ومعالجته بالتبريد واكتَشف السكتةَ الدماغية وشللَ الوجه ووصف مرض السلّ الرئوى، وعدواه، وأمراض الجُذام، والبُهاق، والبَرَص الأبيض وشخّص الكثير من أمراض العين، والأمراض التناسلية وعدواها وتوصّل إلى تشريح الحيوانات واكتشاف بعض أمراضها ومعرفة التهاب السحايا وأنواع الحصى (المثانة والكُلَى) واهتمّ بتحضير الأدوية. (قدورة الشامى، ۱۹۹۷م: ۲٥۲ -۲٥۱)

وأمّا العلومُ الرياضية التى تشمل الجبرَ والحساب والهندسة فقد تقدّمت على يد علماء العرب بعد نقل الكتب اليونانية والهندية.

إنّ العربَ قد نقلوا كتابين يونانيين فى الجبر أحد هما لذيوفانتوس والآخر لأبرخس. وقد وجد الباحثون بعد نهضة التمدّن الحديث أنّ ما كتبه هذان ليس من الجبر فى شىءٍ أو هى أصولٌ ضعيفةٌ لا يُعتدُّ بها وهم يعتقدون أنّ الجبرَ من موضوعات العرب. (زيدان، لاتا: ۲۱۷) وأنّ محمد بن موسى الخوارزمىّ أكبر العلماء الرياضيين هو الذى اكتشف علمَ الجبر وقواعده وأعطاه اسمَه الذى شاع من بعده فى العالم كله. (ضيف، لاتا، العصر العباسى الأول: ۱۱٥) ومن أشهر مؤلفاته فى الجبر كتاب «الجبر والمقابلة» الذى جمع بين ما عثر عليه من الأصول الجبرية عند اليونان والهنود والفرس فاستخرج منه الجبرَ العربىَّ. (زيدان، لاتا: ۲۱۷) واخترع جبراً عصرياً إذ حَوّل الأعدادَ الجبريةَ إلى عناصرَ كما أنّ الأعدادَ أصبحت خاضعة لقواعدَ ثابتةٍ تنطبق على كل الحالات المتشابهة وهذه القاعدةُ العامّةُ هى ما يُسمّى بالدستور عند الخوارزمىّ. (قدورة الشامى، ۱۹۹۷م: ۲٦٤)

إنّ هذا الكتابَ تُرجم إلى اللاتينية وظلّ مستخدماً فى الجامعات الأروبية حتى القرن السادس عشر وكان يُعدّ أهمَّ الكتب الرياضية وإليه يَرجِع الفضلُ فى نقل علم الجبر إلى أروبا. (كفافى، ۱۹۷۰م: ٦۰)

ولم يتوقّف علمُ الجبر عند العرب على ما قدّمه الخوارزمىُّ ولكنهم طوّروه إلى أبعد

من ذلک حین حَلّوا معادلاتِ الدرجة الثالثة مما أدهشَ علماءَ الغرب ویتّضح ذلک من خلال مؤلفات البتانی وثابت بن قره وغیرهم. (التلیسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٩)

وإلی الخوارزمیّ یُعزَی فضلُ التقدّم فی علم الحساب أیضاً. یَری الباحثون أنّه وَضعَ علمَ الحساب مفیداً من خبرة الهنود فی نظام الأرقام التی سهّلت کثیراً من المشکلات الحسابیة. (إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢٠٦؛ التلیسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٨)

وکان کتابُه فی الحساب الأول من نوعه حیث الترتیب والتقریب والمادة وله أعظمُ الفضل فی تعریف العرب واللاتین من بعدهم بنظام العدد الهندیّ وظلّ علمُ الحساب لعدة قرون مقروناً باسم الغوریثمیّ نسبة إلی الخوارزمیّ. (علی حسن، ١٩٨٦: ٣١٦؛ ضیف، لاتا، العصر العباسی الأول: ١١٥)

أمّا الهندسةُ فقد ازدهرت بعد ترجمة کتب أعلام الیونان مثل «اقلیدس» و«ارشمیدس». (إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢٠٦) فقد کان لترجمة هذه الکتب أثرٌ کبیر فی تحریض العرب علی تألیف الکتب الهندسیة. کما ألّف ابنُ هیثم کتاباً علی نسق کتاب الأصول لاقلیدس ووضع الکندیّ إسحاق بن یعقوب ثلاثه وعشرین مصنفاً فی الهندسة. (علی حسن، ١٩٨٦م: ٣١٦؛ قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٢)

ومما أحدثه العربُ فی الهندسة أنّهم طبّقوها علی المنطق وقد فعل ذلک ابنُ الهیثم فی أوائل القرن الخامس للهجرة، فإنّه ألّف کتاباً جَمع فیه الأصولَ الهندسیة والعددیة من اقلیدس وابلونیوس ونوّع فیها الأصولَ وقسّمها وبَرهنَ علیها ببراهین نظمها من الأمور التعلیمیة والحسیة والمنطقیة. (زیدان، لاتا: ٢١٧)

واشتهر من علماء العرب فی الهندسة: آلُ موسی وهم أبناء موسی بن شاکر الذین برزوا فی قیاس السطوح الکرویة والمستویة، (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٣)، والحسن بن موسی بن شاکر اشتغل فی استخراج مسائل هندسیة لم یستخرجها أحدٌ من الأولین کقسمة الزاویة إلی ثلاثة أقسام متساویة وطرح خطین بین خطین ذی توال علی نسبة (کذا). (زیدان، لاتا: ٢١٧)

فضلاً عن هؤلاء العلماء یجب أن نشیر إلی البیرونیّ الذی یصفه المؤرخون بأنّه عقلیةٌ لا یکاد یُوجَد لها مثیلٌ فهو من أبرز علماء ومفکّری الإسلام الذین ظهروا فی الفترة من

منتصف القرن الرابع الهجرى إلى منتصف القرن الخامس الهجرى. فقد عالج البيرونىُّ الأشكالَ الهندسية المنتظمة وأوجدَ أطوالَ الأضلاع عن طريق حلّ معادلات الدرجة الثانية والثالثة وله معادلاتٌ فى هذا الصدد توصَّل من خلالها إلى إمكانية إيجاد مقدار الجيب بأى عدد من الأرقام العشرية. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣١٠)

وخلاصةُ القول أنّ الخوارزميَّ والبتانىّ والبيرونىّ قد أسهموا كثيراً فى تقدّم العلوم الرياضية بصفة خاصة لأنّهم أوّلُ مَن أدخل النظامَ العشرىّ فى الأعداد الحسابية ذلك أنّ اليونان كانوا يستعملون فى العدد الحروف الأبجدية للعدّ من ١ حتى ٩٩٩ ثم الشرطة، والشولة والنقطة للعدد فيما بعد ذلك حتى الآلآف. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣١٠)

وللعرب حظٌّ وافرٌ فى تطوّر علم النجوم أو الفَلَک وفضلٌ كبيرٌ عليه. إنّ الأسبابَ العامّة التى تتصل بمصالح المسلمين كانت كافية ليهتمّ العربُ بعلم الفَلَک إذ يحتاجون إليه فى التقاويم وضبط محراب الصلاة ومعرفة ميلاد الهلال فى الشهر القمرىّ وشهر رمضان والمناسبات الدينية كالأعياد والوقوف بعرفة وغيرها. لذا أنّهم جمعوا فى الفَلَک بين مذاهب اليونان والهند والفرس واتّبعوا المنهجَ العلمىَّ فى مجال البحث فيه وطبّقوا الرياضياتِ أبرعَ تطبيق واخترعوا وصمّموا الآلاتِ المعينةَ التى يحتاج إليها الراصدُ فى جمع معلوماته ونهضوا بهذا العلم. (زيدان، لاتا: ٢١١؛ التليسى، ٢٠٠٤م: ٣١٣-٣١٢)

وبَرز فى الفَلَک علماءُ كبارٌ منهم أحمد بن محمد بن كثير الفرغانى الذى حدّد بدقة طولَ السنة الشمسية ومواقع بعض النجوم (قدورة الشامى، ١٩٩٧م: ٢٦٠) وله كتبٌ مختلفه فى الأسطرلاب (آلة لقياس مواقع وأبعاد النجوم وارتفاع الجبال) وكتابه «أصول الفَلَک» تُرجم كثيراً إلى اللاتينية وترک هناک تأثيراً كبيراً حتى عصر كوبرنيقوس. (ضيف، لاتا، العصر العباسى الثانى: ١٣٥)

ومن نابهى الفَلَكيين البتانىُّ محمد بن جابر سنان المتوفى سنة ٣١٧ ولا يُعلم أحدٌ فى الإسلام بَلغ مبلغَه فى تصحيح إرصاد الكواكب وامتحان حركاتها وكان له مرصدٌ فى الرقة على نهر الفرات وله زيجٌ (كتاب فيه جداولُ حركات الكواكب يُؤخذ منها التقويمُ) جليلٌ ضمنه أرصاد النيرين وإصلاح الحركات المثبة لهما فى كتاب المجسطىّ لبطلميوس وتُرجم زيجُه إلى اللاتينية. (المصدر نفسه: ١٣٦)

یَری بعضُ الباحثین أنّ البتانیّ والفرغانیّ جعلا علمَ الفَلَک له قواعده، ومناهجه وأدواته. (إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢٠٧) إلی جانبهما اشتهر الآخرون فی علم الفَلَک منهم محمد بن موسی الخوارزمیّ فضلا عن اشتهاره فی الریاضیات التی تقدّم ذکرُها. کان له علمٌ واسعٌ فی النجوم فاصطنع زیجاً جَمع فیه بین مذاهبَ الهند والفرس والروم فجعل أساسَه علی السند هند وخالفه فی التعادیل والمیل فجعل تعادیلَه علی مذهب الفُرس وجعل میلَ الشمس علی مذهب بطلمیوس واخترع فیه أبواباً حسنة فاستحسنه أهلُ عصره وطاروا به فی الآفاق. (زیدان، لاتا: ٢١١)

ومن مشهوری الفَلَکیین أیضاً أبو معشر البلخیّ المتوفی سنة ٢٧٢ الذی ألّف کثیراً فی الفَلَک وکان له تأثیرٌ واسع فی العرب ومسیحی العصور الوسطی وتُرجمت له کتبٌ کثیرة إلی اللغة اللاتینیة. (ضیف، لاتا، العصر العباسی الثانی: ١٣٥) ومنهم أیضاً أبو الوفاء البوزجانی الذی عرف إحدی المعادلات الضروریة لتقویم مواقع القمر سُمّیت بمعادلة السرعة واختلاف عروض القمر وحدود الاختلاف الثالث فی عرض القمر وکذلک البیرونیّ الذی اهتمّ بتصحیح الأطوال الأرضیة. (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٠)

وعلی نحو ما طوّر العربُ علمَ الطبّ والریاضیات والفَلَک طوّروا علمَ الکیمیاء أیضا کما تقدّم أنّ خالد بن یزید بن معاویه تخلّی عن الحکم وتفرّغَ لعلم الکیمیاء فی العصر الأموی ویَری بعضُ الباحثین أنّه أوّلُ من اشتغل فی نقلها إلی العربیة، نقلها عن مدرسة الإسکندریة، معتمداً علی مصادر یونانیة وعنه أخذ جعفر الصادقُ المتوفی فی سنة ١٤٠ إمام الشیعة الإمامیة الذی أحاطَ بأسرار کثیرة من العلوم الدینیة والدنیویة. (زیدان، لاتا: ٢٠٦؛ إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢١٠)

یُستنتج مما تقدّم أنّ علمَ الکیمیاء نُقل إلی العربیة فی العصر الأمویّ وخطی خطوات نحو التقدّم لکنّه ازدهر فی العصر العباسی عندما توصّل العلماءُ إلی معرفة الکثیر من أسرار علم الکیمیاء وتمکّنوا من تحضیر عدد کبیر من المرکبات الکیمیائیة کماء الفِضّة (الحامض النتریک)، وماء الذهب (النتروهید کلوریک)، وأکسید الزئبق، ونترات الفضة، وکبریتات الحدید، وثانی أکسید المنغنیز لصناعة الزجاج کما استطاعوا صُنعَ البارود، والصابون، والورق، والحریر، والأصباغ، ودبغ الجلود، والروائح العطریة، وموادّ

التجميل، والزيوت والشمع و... (التليسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٠؛ قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٦)

بالإضافة إلی ذلک فقد اكتشف الكيميائيون البوتاسَ، والكحول، وحجر الجهنم (نترات الفضة)، و السليمانی(كلوريد الزئبق)، والزرنيخ، والبورق، والنطرون، وملح النشادر أو النوشادر (كلوريد الأمونيوم) وغيرها من الاكتشافات. ولايزال الكثيرُ من أسمائها حتی اليوم يشهد علی أصلها العربیّ. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٥٠٩)

وقد استعان علماءُ العرب بالكيمياء لصناعة الأدوية الطبية، وصناعة الفولاذ، والأقمشة، وصقل المعادن وصناعة الورق من القطن وفيما بعد انتقلت هذه الصناعة إلی الأندلس فأروبا. (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٦)

وأهمُّ مَن يُذكر من علماء الكيمياء جابر بن حيّان الذی تلقّی علمَه علی يد جعفر الصادق إمام الشيعة الإمامية الآنف الذكر. إنّ جابر اشتهر فی الكيمياء حيث وَقفَ علی تفسير أسباب البرودة، واليبوسة، والحرارة والرطوبة (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢١٠) وقد عرفَ جابر حامضَ الخليک المركز عن طريق التقطير الجزئی للخلّ كما عرفَ ثانی أكسيد المنغنيز فی صناعة الزجاج بعد إزالة اللون الأخضر أو الأرزق منه فضلا عن معرفته تنقيةَ المعادن من الشوائب المختلطة بها وتحضيره الزرنيخَ. (خليل النجار، ٢٠٠٩م: ٢٠٠)

تُنسب إليه كتبٌ كثيرةٌ فی الكيمياء تَبلغ ما يَقرب من مائة باللغتين العربية واللاتينية. (كفافی، ١٩٧٠م: ٦٠)

إلی جانب جابر بن حيان شهدت الحضارةُ العربية فی العصر العباسیّ علماءَ آخرين فی علم الكيمياء منهم محمد بن زكريا الرازیّ الطبيب الذی تَقدَّم ذكرُه. إنّه قد درسَ الكيمياءَ فی صباه ثم تحول عنها إلی علم الطبّ. (المصدر نفسه: ٥٦) للرازی اثنا عشر مؤلفاً فی الكيمياء ومن أهمّ ما وضعه فی هذا العلم «كتاب الأسرار» الذی تقلب علی أيدی المحررين ثم نُقل إلی اللاتينية فأصبح مصدراً رئيسيا للكيمياء إلی أن خلفته تآليف جابر بن حيان. (الحسين، ٢٠٠٥م: ٥٠٥)

أمّا علمُ الفيزياء فقد أفاد المسلمون بصدده من كتب اليونان وأضافوا إليه إضافاتٍ

صائبةً وقد توصّلوا إلی نظریات جدیدة فی هذا العلم کالوقوف علی قوانین الحرکة والسکون وقوانین الماء وأفادوا منها فی جَرّ الأثقال والتحکم فی میاه الآبار والینابیع. فضلا عن ذلک وضعوا قانونَ «الذبذبة» الذی وظّفوه فی صناعة المزاول والساعات کما عرفوا القِنطارَ، والرَّطلَ، والمثقال والقَبّان ووظّفوها فی الموازین. (إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢١١)

وبَرزَ فی هذا العلم بعضُ العلماء کالحسن بن الحسن بن الهیثم، وابن الخازن البصریّ والبیرونیّ.

أمّا البیرونیُّ فهو أشهرُ من عمل فی هذا المجال. إنّه قد استخدم قانونَ أرخمیدس أحسنَ استخدام ونجح لأوّل مرّة فی اکتشاف ما یُسمّی «بالثقل النوعیّ» لعدد من المعادن والأحجار الکریمة واستعمل لذلک میزاناً خاصاً سمّاه المیزانَ الطبیعیَّ. (قدورة الشامی، ١٩٩٧م: ٢٦٧؛ إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢١١)

وقد تفوّق ابنُ الهیثم فی البصریات والضوء وقد بلغت شهرتُه فی هذا المجال أوجَها، إذ توصّل إلی معرفة خصائص الأبصار والمرایا والظلال وغیرها. ویَرجع الفضلُ إلیه فی وضع القسم الثانی من قانون الانعکاس وهو القسمُ الذی یثبت فیه أنّ زاویتی السقوط والانعکاس واقعتان فی مستوی واحد. أمّا القسمُ الأول من القانون القائل بأنّ زاویةَ السقوط تُساوِی زاویةَ الانعکاس فقد وضعه الیونانُ، کما توصّل ابنُ الهیثم إلی وضع جداولَ دقیقهٍ بعد تجارب مُضنیة لتحدید معاملات الانکسار لبعض الموادّ. (التلیسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٢؛ إسماعیل، ١٩٩٢م: ٢١١)

له مؤلفاتٌ کثیرة فی هذا العلم منها کتابُ «المناظر» الذی عالجَ فیه تشریحَ العین وکیفیة الرؤیا وانکسار الضوء وانعکاسه وغیرها من البحوث التی أذهلت الأروبیین حیث أخذوا عن کتبه وبَنَوا علیها نظریاتِهم الحدیثةَ فی علم الضوء. (التلیسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٢) کما قیل إنّ علماءَ القرون الوسطی الغربیین کروجرباکون، وکوبرنیکوتن، وغالیلیو وغیرهم أخذوا عنه فی البصریات وأنّ کتاباتِه فی الضوء أوحَت اختراعَ النظّارات. (الحسین، ٢٠٠٥م: ٥١١)

بالإضافة إلی العلوم الآنفة الذکر کذلک شَهدَ علمُ الفلسفة تقدماً بارزاً بفضل

الترجمة، لقد نقلَ العربُ فلسفةَ اليونان إلى اللغة العربية وشَرحوها ودَرَسوها وقد استطاعوا فی دراساتهم أن يوفّقوا بين الدين والفلسفة، فلم تتعارض فلسفةُ اليونان مع عقيدتهم فی التوحيد بل كثيراً ما استُخدمت الفلسفةُ للدفاع عن التوحيد وكان من ثمار ذلك أن قدّموا لغرب أروبا فكراً جديداً نَجح فی أن يؤلّف بين الفكر الفلسفیّ وبين الدين. (كفافی، ١٩٧٠م: ٥٥)

وقد اهتمّ فلاسفةُ العرب بفلسفة أرسطو أكثر من اهتمامهم بأی فيلسوف آخر وإن جاء أفلاطون فی المرتبة الثانية. واعتبروها مدرسةً واحدة وهذا لا يعنی أنهم لم يعرفوا سِوى هذين الفيلسوفين لا بل أنهم عرفوا معظمَ فلاسفة اليونان بما فيهم سقراط وحتی مذاهبهم الفلسفية المختلفة، فإلى أرسطو نسبوا فنوناً كثيرة وعرفوا كثيراً من كتبه التی ترجموها إلى العربية ويبدو أنّ تميزه يرجع إلى المنطق السليم الذی استخدمه وكان له عدّةُ كتب قد ترجموا بعضها وكانوا ينظرون إليه بأنه المعلمُ الأول وسيراً على منواله، استخدمَ فلاسفةُ العرب المنطقَ وطوّروه على أيديهم إلى علم بقصد استخلاص الحقائق واستخدموه فی جميع علومهم. (التليسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٥)

والجديرُ بالتنويه أنّ فلاسفةَ العرب تجاوزوا حدَّ الإفادة من أرسطو وأفلاطون وغيرهما إلى حدّ الإبداع وأنّ عمليةَ الإبداع هذه تمّت فی إلمام وإحساس كاملين بمقتضيات المجتمع الإسلامیّ السياسية والفكرية. (إسماعيل، ١٩٩٢م: ٢٣١)

ولعلَّ أوّلَ فيلسوف عربی بالمعنى الدقيق لكلمة فيلسوف نلتقی به فی هذا العصر هو الكندیُّ يعقوب بن إسحاق وهو عربیٌّ أصيلٌ من قبيلة كنده ولذلک لُقِّب بفيلسوف العرب، (ضيف، لاتا، العصر العباسی الثانی: ١٣٩– ١٣٨) وكان يُعَدّ مِن حُذّاق التراجمة وله ترجماتٌ عديده. قد ألّفَ خمسين تأليفاً فی أكثر العلوم من بينها الفلسفة وحذا فی تآليفه الفلسفية حذو أرسطو. (زيدان، لاتا: ١٩٧-١٩٦؛ التليسی، ٢٠٠٤م: ٣٠٦)

ويليه أبو نصر الفارابی المتوفى سنة ٣٣٩ هـ أصله من فاراب ببلاد الترک لكنّه فارسیّ المنتسب وقد نشأ فی الشام واشتغل فيها وكان فيلسوفا كاملاً درسَ كلَّ ما دَرسه الكندیُّ فی الفلسفة والتحليل وأنحاء التعاليم. (زيدان، لاتا: ١٩٧)

قد قيل إنّه أتقنَ سبعين لغةً وتصانيفه فی الفلسفة على نسق كتب أرسطو ومِن ثَمَّ

أطلِق عليه المعلمُ الثانى حيث أنّ المعلّمَ الأولَ هو أرسطو وبفضل الفارابيّ وصلت فلسفةُ أرسطو إلى أقصى ما تصل إليه من ازدهار وإن كان قد اهتمّ بفلسفة أفلاطون أيضاً. وبفضل شروح الفارابيّ للفلسفة اليونانية وتحليله لأبعادها تمكّن من تقريبها إلى الفكر الإسلامىّ ممّا لم تعرف قبل على يد الكندىّ حتى سمّاه صاعد الأندلسىّ فيلسوف المسلمين بالحقيقة. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٦).

فضلاً عن الكندىّ والفارابىّ برعَ ابنُ سينا الطبيبُ فى علم الفلسفة أيضا ولا تقلّ شهرتُه فى الفلسفة عن شهرته فى الطبّ حتى إنّه عُرف بالمعلم الثالث بعد أرسطو والفارابىّ وله كتبٌ كثيرة فى فلسفة أرسطو وأفلاطون والأفلاطونية الحديثة- نسبة إلى أفلوطين- تشهد له بالبراعة فى صناعة الفلسفة وتطوّرها على يديه. ومن أشهر مؤلفاته الفلسفية كتابُ الشفاء، وكتابُ الإشارات وتسعُ رسائل فى الحكمة وغيرها. (التليسى، ٢٠٠٤م: ٣٠٧)

يتّضح مما ورد آنفا أنّ نقلَ العلوم الأجنبية إلى اللغة العربية قد تمّ فى ظِلّ الرعاية الواعية المستنيرة التى أسبغها الخلفاءُ على هذه الحركة فى العصر العباسىّ وبفضل التجاوب العظيم الذى لقيته بين علماء العرب ومفكّريهم وكان هؤلاء يمثّلون - بمجرد وجودهم — دورَ المذيب القوى للمؤثرات الأجنبية التى تقبّلوها تمهيداً لهضمها وإبداع صور جديدة منها. والحقُّ أنّ انتقالَ العلوم إلى بلاد العرب لَمِن أجلِّ الحوادث فى تاريخ الفكر الإنسانىّ. ففى هذا الصراع الحَضارىّ والتاريخىّ بين العرب والأمم المختلفة اكتسبت الشخصيةُ العربيةُ سماتٍ جديدةً وقسماتٍ عديدةً صلبةً كانت من أهمّ العوامل فى إذكاء الروح العلمية ونشر الفكر العلمىّ على أوسع نطاق مما أتاح للأمة العربية أن تقوى وتستعلى بالعلم.

إنّ ممّا يجدر ذكرُه فى حديثنا عن الحركة العلمية، أنّ العلومَ التى أقبلَ العربُ عليها وعنوا بدراستها كثيرةٌ متنوعةٌ فهى تُصنَّف إلى علوم أصلية وعلوم دخيلة فالعلومُ الأصليةُ هى التى نَبتت فى جوّ الإسلام وتَرعرعت على أيدى علماء العرب ثم جاءها اللقاحُ الخارجىّ فنَمَت وازدهرت وأمّا العلوم الدخيلة فهى تلك العلوم التى نَبَتت خارج بلاد العرب وعلى أيد غير عربية ثمّ دخلت بلاد العرب فأخصبت فيها وارتقت

وتطوّرت تطوّرَها الهائلَ العظيم بعد نقلها إلى اللغة العربية.

النتيجة

يُستنتج مما تقدّم أنّ حركةَ نقل العلوم الأجنبية إلى اللغة العربية من أخطر الحركات الفكرية التى شهدتها الأمةُ العربية فى أزهى عصر من عصورها وأعظم عهد من عهود تطوّرها وارتفاع شأنها وأخصب مرحلة من مراحل تاريخها وأغناها بالفكر والمجد والحياة. وممّا لا ريب فيه أنّ لهذه الحركة نتائجَ ضخمةً نشير إلى أهمّها فيما يلى:

١. تفاعلُ الفكر العربىّ والذوق العربىّ بأذواق وأفكار بلغت شأواً بعيداً من التقدّم والنضج، فنتج عن ذلک تَفتّحُ الأذهان، وتَفتّقُ القرائح، ويَقظةُ الوعى، وجُودةُ الفهم، وجُموحُ العقل، والإسرافُ فى التفكير وتغيّرُ نظرة الإنسان العربى إلى نفسه وإلى محيطه مما جعله يُعيدُ النظرَ فى معنى الحياة، والوجود والمصير.

٢. اتساعُ ثَقافة العرب بالعلوم، والمذاهب والفلسفات وإغناء تُراثهم العقلىّ بكثير من المعانى والأفكار.

٣. ظهورُ كثير من العلماء الكبار الذين أخذوا التراثَ العلمىّ عن الأمم السابقة ثم بَرعوا وقاموا بالاكتشافات والاختراعات فى شَتّى المجالات العلمية وخَلّفوا لأبنائهم وللإنسانية تراثاً ضخماً فيه عصارة تجاربهم ونَشروه فى أروبا خلال الاحتكاک بين العرب والأجانب أثناءَ العصور الوسطى.

٤. تأثّرُ اللغة العربية بكثير من اللغات وتأثيرُها فيها، لقد اغتنت وأغنت، وأخذت وأعطت فى حركة دائمة مستمرة من التفاعل الفكرىّ والتطوّر الحَضارىّ ونَمت نُمُوَّها الطبيعىَّ وهضمت خلاياها القوية كل ما قَدَّم لها من ثقافات وما صُبَّ فيها من معارفَ وعلوم فَوَسِعتها جميعاً واستوعبتها استيعاباً رائعاً عجيباً فاتسعت آفاقُها وانتشرت ظِلالُهاً وأصبحت لغةَ العلم والثقافة وأداةً طيعةً فى أيدى الباحثين والعلماء طوالَ عصور الازدهار.

٥. استفادةُ العرب من المقاييس والمدارک الأجنبية فى معالجة علومهم الشرعية واللغوية وفى تنسيق الكتب وتبويبها وفى العناية بالتعريف، والتنظيم، والتقسيم،

والمقارنة والتسلسل فى عرض الأفكار، والآراء، والمذاهب والمعتقدات؛ وبالتالى فى صقل التفكير، وكبح العشوائيه والارتجال فيه.

والخلاصةُ لقد غَزَت الترجمةُ جوَّ الحياة العربية مِن أدناها إلى أقصاها وفَجَّرَت الطاقاتِ الكامنةَ والمواهبَ الخلّاقةَ. لقد كانت أداةَ التوعية التى وَسَّعت آفاقَ الفكر العربىّ وفَتحت مجالاتِ الحوار والتفاعل بينه وبين الأفكار الأخرى وهكذا انطلق العربُ لبناء حضارة عتيدة وعمران مُزدهر ونهضة فكريّة شاملة بعيدة المدى عَمَّت أبناءَ جميع البلدان التى انبثّوا فيها وكانت عليهم خيراً وبركة.

المصادر والمراجع

أحمد، عبدالرزاق أحمد. ۱۹۹۱م. الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الفكر العربىّ.

إسماعيل، محمود. ۱۹۹۲م. تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. الطبعة الثالثة. الكويت: مكتبة الفلاح.

البستانىّ، بطرس. ۱۹۹۷م. أدباء العرب فى الأعصر العباسية. سوريا: دار نظير عبود.

التليسىّ، بشير رمضان والآخرون. ۲۰۰٤م. تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. الطبعة الثانية. بيروت: دار المدار الإسلامىّ.

الحسين، قصىّ. ۲۰۰٥م. موسوعة الحضارة العربية (العصر العباسىّ)، لبنان، بيروت: دار ومكتبة الهلال.

خليل النجار، فخرىّ. ۲۰۰۹م. تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. اردن، الطبعة الأولى. عمان: دار الصفاء.

زيدان، جرجى. لاتا. تاريخ التمدن الإسلامىّ، الجزء الثالث. تعليق حسين مؤنس. دار الهلال.

زيدان، جرجى. ۱۹۹٦م. تاريخ آداب اللغة العربية. الجزء الثانى. الطبعة الأولى. بيروت: دار الفكر.

ضيف، شوقى. لاتا. تاريخ الأدب العربىّ (العصر العباسى الأول). الطبعة الثامنة. القاهرة: دار المعارف.

ضيف، شوقى. لاتا. تاريخ الأدب العربىّ (العصر العباسى الثانى). الطبعة الثانية. القاهرة: دار المعارف.

عبد القادر محمد، ماهر. لاتا. التراث والحضارة الإسلامية. لبنان، بيروت: دار النهضة العربية.

علىّ حسن، حسن والآخرون. ۱۹۸٦م. تاريخ الحضارة العربية الإسلامية. كويت: مكتبة الفلاح.

الفاخورىّ، حنّا. ۱٤۲۷ق. الجامع فى تاريخ الأدب العربىّ. الطبعة الثالثة. ايران: منشورات ذوى القربى.

فروخ، عمر. ۱۹۹۱م. من تاريخ الأدب العربىّ (العصر العباسىّ الأول). الجزء الثانى. الطبعة الخامسة. بيروت: دار العلم للملايين.

القاسميّ، عليّ: أثر الترجمة فی التفاعل الثقافیّ www.atida.org/makal.php?id=101

قدورة الشاميّ، فاطمة. ۱۹۹۷م. تطور تاريخ العرب السياسیّ والحضاریّ من العصر الجاهلیّ إلی العصر الأمویّ. الطبعة الأولی. بيروت: دار النهضة العربية.

كفافیّ، محمد عبد السلام. ۱۹۷۰م. الحضارة العربية طابعها ومقوّماتها العامة. لبنان، بيروت: دار النهضة العربية.

الكفریّ، مصطفی عبدالله. ۲۰۰۸م. جريدة الأسبوع الأدبیّ «الترجمة أحد أهمّ أدوات التواصل بين الشعوب». سورية ، العدد ۱۱۳۰. www.uwa-mad.org

مرحبا، محمد عبد الرحمن. ۱۹۹۸م. المرجع فی تاريخ العلوم عند العرب. بيروت: دار العودة.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

آراء نقدية للأديب الإيرانى المعاصر محمدرضا شفيعى كدكنى
(نظرته فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر نموذجاً)

كمال باغجرى*

الملخص

تعنى المقالة الحاضرة بنظرة الشاعر والناقد الإيرانى، الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى، فى المراحل التى شهدتها الساحة الشعرية الفارسية من بعد الثورة الدستورية عام ١٢٨٥ش/١٩٠٦م حتى انتصار الثورة الإسلامية عام ١٣٥٧ش/١٩٧٩م. يبدأ الناقد دراسته بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجاً ومعياراً، ومن ثم يدرس المشهد الشعرى من بعد الدستورية مقسّماً إياه إلى ثلاث مراحل منفصلة هى: مرحلة الحركة الدستورية، ومرحلة حكم رضا شاه البهلوى، وأخيراً مرحلة الشعر المعاصر الذى يقَسَّم بدوره إلى أربع مراحل أخرى. يتناول الدكتور كدكنى فى كل مرحلة الوجوه الشعرية، والمضامين الرئيسة، والقضايا الفنية، والمؤثرت الاجتماعية والثقافية و... إلخ. وفى نهاية كل مرحلة، يعطى الناقد للقارئ رسماً بيانياً يشير إلى كلٍ من الخلفيات الثقافية، والقضايا الفنية، وتوغل الشعر والأدب فى المجتمع، والعواطف الإنسانية فى المرحلة ذاتها.

الكلمات الدليلية: شفيعى كدكنى، الشعر الفارسى المعاصر، الحركة الدستورية فى إيران.

*. طالب الدكتوراه بجامعة طهران، إيران. Kamal_alfan@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد احمدى

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١١/١٨هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٥/٤هـ. ش

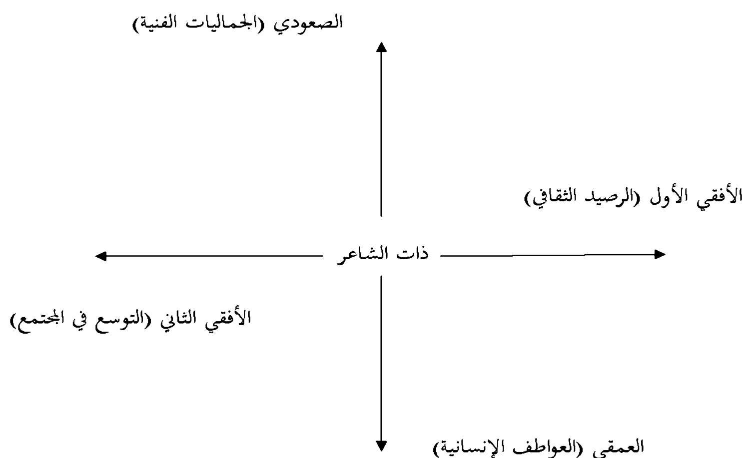
المقدمة

يعتبر الدكتور محمد رضا شفيعى كدكنى من الأساتذة المبرزين والمتبحرين فى الأدب المعاصر فى إيران، ومن الباحثين السامقى المقام له. تكمن الميزة الرئيسة عند الدكتور كدكنى فى مكانته المرموقة فى ساحة الشعر و النقد الأدبى والعرفانى على السواء. أما فى ميدان الشعر فيعتبر من كبار الشعراء المعاصرين حيث يحتل مكانة مرموقة فيه؛ ويتميز شعره بالقوة وجزالة الألفاظ وعذوبة المعانى وفصاحة النطق، وإن قصائده لها إيقاع خاص جمعت الحداثة والتقليد معاً؛ وأما فى مجال النقد الأدبى، فقد كان أول أستاذ جامعى قام بتدريس الأسلوب النيماوى، إلى جانب اهتمامه بالأدب القديم. كما كان له التأثير الأكبر فى توجيه النقد الأدبى صوب المعايير العلمية الحديثة.

تشمل النظريات النقدية عند الدكتور شفيعى كدكنى مجالات عدة منها: موسيقى الشعر، والبلاغة والصور الشعرية، والأساليب الشعرية، والعرفان الإيرانى والإسلامى، والشعر المعاصر الفارسى والعربى، و... إلخ. أما آرائه النقدية فى مجال الشعر المعاصر الفارسى فقد تبلورت فى عدة كتبه منها: ادوار شعر فارسى، وبا چراغ و آينه، وادبيات فارسى: از عصر جامى تا روزگار ما، وموسيقى شعر، و...إلخ. يطرح الناقد فى هذه الكتب آراءً مختلفة عن الشعر الفارسى؛ ومن أكثرها شهرة هى نظرية مراحل الشعر الفارسى الحديث التى نسعى لتبيينها وتحليلها فى هذا المقال. لكنه قبل دراسة هذه النظرية لابد من الإشارة إلى موضوع مهم، ألا وهو الرسوم البيانية التى يرسمها الناقد لكل مرحلة:

يقول الدكتور كدكنى فى كتابه ادوار شعر فارسى: «يستطيع كلّ دارس فى بحث الشعر وتقييمه عند شاعرٍ ما أو فى فترة أدبية ما، أن يستند إلى رسم بيانى محدّد له. فتقع سيادة الشاعر ومكانته المرموقة أو تفسّخه وابتعاده عن القيم الأدبية ضمن إطار تتألف حدوده من خطوط تتصل ببعضها من أربع نقاط حول ذات الشاعر، وذلك أنّنا إذا تصورنا الشاعر مركز الرسم؛ فعندئذ تبرز لنا أربع نقاط حوله. النقطة الأولى: هى الحد الأقصى لإمكانيات الشاعر الفنية، النقطة الثانية: هى الحد الأقصى لتوغّل شعره فى طبقات جمهوره المختلفة، سواءً فى عصره أو فى جميع العصور وبكافة الأنحاء. النقطة

الثالثة: تتعلق بغوره العاطفى وكماله الإنسانى فى أعماله، والرابعة والأخيرة: تشير إلى رصيده الثقافى.» (١٣٨٧ش: ١٣٣) و الآن نتمكن من رسم هذه الخطوط:



يحاول الناقد بناءً على هذا الرسم البيانى إعطاء نظرة جديدة فى الشعر الفارسى الحديث نتناولها فى هذا المقال.

أ) مرحلة ما قبل الحركة الدستورية

يبدأ الدكتور كدكنى دراسته عن مراحل الشعر الفارسى المعاصر بمرحلة ما قبل الحركة الدستورية باعتبارها نموذجا ومعيارا ومبدأ لتبيين التطورات التى شهدتها المراحل المتلاحقة بالقياس عليها على أكمل وجه. يشير الناقد فى البداية إلى الرموز الشعرية فى هذه المرحلة من مثل: صبا كاشانى، وسروش أصفهانى، ويغما جندقى، وقاآنى شيرازى مؤكداً أن هؤلاء الرموز الشعرية لايمتّون بصلة إلى الرموز الحقيقية؛ فيعتبرهم وجوها مكررة زائدة فى تاريخ الأدب الفارسى. يقول الدكتور كدكنى فى هذا الصدد: «يمكن تسمية هذه المرحلة بمرحلة المدائح المتكرّرة. كفى بك أن تنظر إلى

دواوين شعراء هذه الحقبة مثل صبا كاشانى و سروش أصفهانى و...إلخ (الذين يمثّلون قمة الأدب المنظوم فى هذا الطور) لتغضّ الطرف عنهم بسهولة وتفصلهم عن تاريخ نضج الأدب الفارسى؛ لأن هؤلاء الشعراء فى الحقيقة هم انعكاس لشعراء القرنين الخامس والسادس.» (المصدر نفسه: ۱۹و۲۰)

«ينقل كارل ماركس فى بداية كتابه الثامن عشر من برومير لويس بونابرت حديثاً عن هيجل مضمونه: «إن كل الشخصيات والأحداث الكبيرة فى تاريخ العالم ستتكرّر من جديد.» ويلفت ماركس إلى أن هيجل قد نسى أن يقول إن هذا الظهور سيكون تارةً بطريقة المأساة وطوراً بطريقة الملهاة والكاريكاتير. يقول الدكتور كدكنى مستشهدا بهذا القول: «فى مرحلة ما قبل الحركة الدستورية، هذه الوجوه التى جاء ذكرها آنفاً هى وجوه ممسوخة وكاريكاتيريّة لشعراء القرون الماضية. فعلى سبيل المثال: قصائد سروش أصفهانى هى صورة من قصائد أمير معزّى. كذلک فيما يتعلق بالأصوات، يمكن القول بأن الأصوات التى تدغدغ الآذان هى فى الحقيقة صدى أصوات العصر الغزنوى والسلجوقى، مثل:

افسر خوارزمشه كه سود به كيوان   بـــا سرش آمد بدين مبارک ايوان

– إنّ التاج الخوارزمشاهى الذى بلغت مكانته أعتاب السماء، أتى مع رأس صاحبه إلى هذا القصر المبارک.

هذا النوع من المدائح التى امتلأت بها دواوين صبا كاشانى، وسروش إصفهانى، وقاآنى شيرازى، لا تختلف عن نظيراتها التى كانت سائدة فى الأدب الفارسى البلاطى فى القرنين الخامس والسادس. فقد تكّررت هذه المدائح بالذات بعد ثمانمائة سنة، أو قل تكرّر كاريكاتير تلک المدائح فى هذا الطور. وبغضّ النظر عن المدائح؛ فإنّ الغزل يعيش هذه الحالة بعينها.» (۱۳۸۷ش: ۲۱)

يعتقد الدكتور كدكنى أن القضايا الرئيسة المطروحة فى شعر هذه المرحلة، والتى تلاحظ فى أكثر إنتاجها تقريباً، عبارة عن كمّ هائل من المدائح والثناء الملوكى والأميرى والبلاطى؛ والتى لانعثر فيها على تطوّر يذكر من ناحية القيم والأفكار: «هناک مجموعة من المواعظ والنصائح تتبلور فى هذه المرحلة؛ لكنّها غير مبدعة ولاتختلف مثلاً عن

الحِكَم المتواجدة فی كتاب الحكمة الخالدة لابن مسكوية أو السعادة و الإسعاد لأبی الحسن العامری؛ ما يعنی أن الإنسان بعد مضیّ ألفی سنة، يحمل نفس الانطباع عن الأخلاقيّات والحياة التی كان يحملها فی العصر الساسانی.» (المصدر نفسه: ٦٠)

يعتقد الدكتور كدكنی أن هذه الحالة المزرية فی ساحة الأدب هی فی الواقع نتيجة النظرة الكونية المحدودة فی المجتمع: «يری شاعر هذه المرحلة أن العالم هو كائن ثابت. إنّه لا يشعر بأدنی تغيّر فی العلاقات الاجتماعية فيما حول العالم، ويجرّد العالم من ديناميكيّته. فالحركة – لو كانت ثمة حركة – لا دویّ لها فی شعر هذه المرحلة؛ الإنسان جاثم فی مركز الكون والكائنات تتحرّک بالطريقة البطلميوسية. بصفة عامة، لايمتلک شاعر هذه المرحلة عن العالم الواسع من حوله (الذی كان يشهد أعظم مراحل التاريخ البشری: أی القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) أدنی معلومات، ولذلک يری العالم واقفاً وثابتاً ولايعرف شيئاً مما يجری حوله. فمن الطبيعی أن تخلو آثاره من التجارب الشخصية. فی كلّ هذه المرحلة، لانری قطّ لحظة من تجارب الشاعر يخرج فيها من قشور القوانين المطّردة علی ميراثه الفكری، أو يشمّر عن سواعده ليری العالم – ولو للحظة واحدة– بنظرة أخری أو بمنظار جديد. لاتسود التجارب الشخصية شعر هذه المرحلة، خلافاً لما نشهده فی المراحل المقبلة، حيث يمتلئ شعر فروغ فرخزاد – مثلاً– بها. يعنی من الممكن أن تصوّر لنا فروغ فرخزاد فی إحدی قصائدها عشر تجارب شخصية، لايحظی كل شعراء العهد القاجاری بواحدة منها. (١٣٨٧ش: ٢٢و٢٣)

«أما فيما يتعلق بالغزل (الأشعار الغزلية) فإنّ محبوب هؤلاء الشعراء هو محبوب عام. وصلت مسألة اللافردية والشمولية إلی حدٍ لانشعر فيه بأدنی فارقٍ بين محبوب الشعر الغنائی لهذه المرحلة، والمحبوب الذی يصوّره سعدی شيرازی. كما لايوجد فارقٌ بين محبوب شعر سعدی ومحبوب شعر فرّخی سيستانی الغنائی.» (١٣٨٢ش: ٦١) حتی يمكن القول بأنّه فی العصر الصفوی تخرج الحبيبة إلی حدٍ ما من الحالة العمومية، ونستطيع أن نجد مثلاً أن لها عيونا خضراء أو سوداء. وهذا بدوره يمثّل كسر محاكاة العين السوداء باعتبارها رمزاً للجمال. سبب ذلک توغّل الأدب الفارسی فی الهند، واختلاف الأوروبيين ذوی الشعر الأشقر والعيون الشهل إلی شركات الهند الشرقية:

از فـرنگی نرگسی تیر نگاهی خورده ایم

شمـــع سبزی بر سر سنگ مزار ما زنید

– لقد رمانا نرجس أجنبیّ بسهام طرفه، فأوقدوا شمعة خضراء علی حجارة لحدنا.

فی الغالب، حتی صورة الحبیبة العامة التی واکبت المیراث الأدبی الفارسی لاثنی عشر قرنا مضی، تشهد تراجعاً فی نفسها قیاساً بمراحلها السابقة ولاسیما العصر الصفوی؛ لأنّ الأدب الصفوی کان یتجّه شیئاً فشیئاً صوب فردیّة الحبیبة. (۱۳۸۷ش: ۲٤)

الإنسان فی هذه المرحلة یخضع لسلطة الشریعة المطلقة، ولایقوم قطّ بکسر قشورها لیخرج عنها. ونحن لانجد علی الإطلاق ذلک الطابع الإلحادی، الذی کان یلوح فی عقلیة شعراء الحضارة الإسلامیة القدماء کأبی العلاء المعری أو الذین نهلوا من منهل الزندقة الخیامیّة. یقطن الشاعر فی هذه المرحلة فی أرض الدین أبداً، وإذا لمحنا فیه إلحاداً أو فکراً زندقیاً –یعنی الخروج من موازین سلطة الشریعة القاطعة– لایمکننا اعتبار ذلک تجدیداً، لأنّه فی الحقیقة محاکاة لزندقة أبی العلاء المعری وإعادة لزندقة الخیامیین المتفکرین. کذلک لایتّجه هذا الخروج من قشور الدین، نحو التصوف ولا نحو الزندقة والأزمة النفسیة والاضطراب. فإذا عثرنا أحیاناً علی هذه العقلیة، فهی لاتنبثق عن تجارب الشاعر الشخصیة وإنما هو میراث للقرن الرابع وکبار الزنادقة فی عصر ازدهار الحضارة الإسلامیة. کذلک لایتّسم التصوف فی هذه المرحلة بالإبداع. فی الحقیقة، لم نکد نجد صوفیاً واحداً وصل إلی اللحظة الصوفیة الجدیدة. فی حین أنّ التصوف هو حقل التجارب الجدیدة فی اللغة والمعرفة. (المصدر نفسه: ۲٥)

ثم یتطرق الناقد إلی القضایا الفنیة (اللغة، الموسیقی، الخیال، الصورة والبناء) فی مرحلة ما قبل الحرکة الدستوریة: «هذه المرحلة لایعتدّ بها من حیث الخصائص الفنیة. یجب ألّا ننسی هذه النقطة باعتبارها مبدأ، وهو أنّ اللغة وترابط أجزائها تعتبر قطب الرحی فی کل التطوّرات الأدبیة. هذا ما نجده فی شعر فروغ ویخلو منه شعر یغما الجندقی مثلاً؛ لأنّ اللغة هی الذهن والذهن هو اللغة. فإذا کانت لغة الشاعر الشعریة مکررة، تکون نظرته الکونیة مکرّرة أیضاً.» (المصدر نفسه: ۲۷)

«کذلک لو أردنا أن ندرس الشعر فی هذه المرحلة من ناحیة مفرداته، نجده یمشی

القهقرى ويتخلّف؛ حتى قياساً بالعصر الصفوى ، لأن هذا الأخير – سواءً من حيث المفردات أو من حيث التراكيب – كان أغنى وأخصب من هذه المرحلة. النقطة الوحيدة التی تمتاز بها مفردات الأدب الفارسی فی عصر القاجار، هی: الميل المفرط إلى الكلمات الغريبة بل الحوشية. يبدو أن فرصت شيرازی قد أنشد:

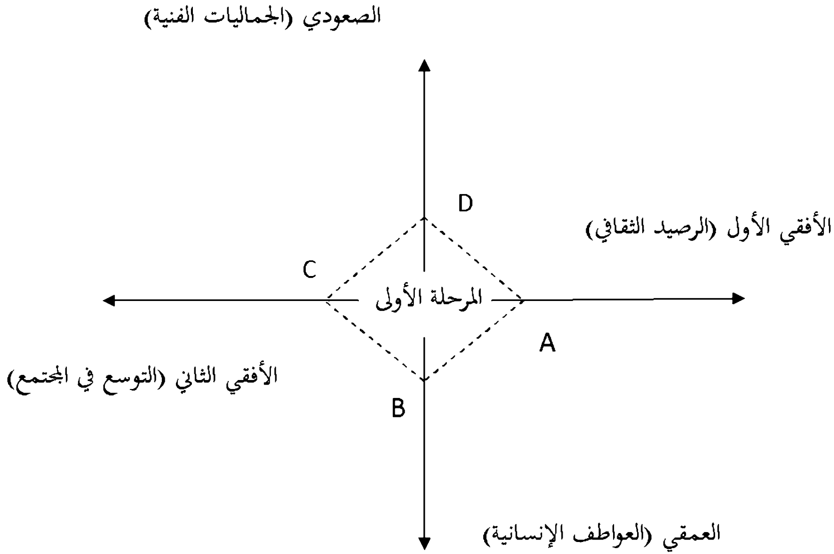
فری بر فراتين فرورديدهاش خهی چامه های اپر خيدهاش

هذا التأثّر بقاموس الكلمات الحوشية، بغض النظر عن المفرطين: كأديب الممالک وغيره، يلاحظ فی أدب حبيب الخراسانی، وأديب النيسابوری أيضاً.» (۱۳۸۲ش: ۵۷)

يعتقد الناقد أن النحو كذلک يعيش حالة مزرية، حيث هو انعكاس لنحو أدب عصر الغزنويين والسلجوقيين. قام الشعراء فی هذه المرحلة باستيداع أبنية النحو المعدّة سلفاً (فی العصر السلجوقی والغزنوی تحديداً) دون أن يعيروها أدنى تأمّل؛ فقد قلّدوها بعينها. أمّا من ناحية الموسيقي – بأنواعها المختلفة– فلا يمتاز شعر هذه المرحلة بشیء مثير للاهتمام. النقطة الوحيدة التی تجدر الإشارة إليها هی: الشاعر صفا الأصفهانی، الذی حاول أن يغيّر فی موسيقى الشعر العروضية، لكن التغييرات التی قام بها ليست من صنعه، وإنّما قد تنحّى عن العروض المطّرد لعصره، واستخدم مالم يستخدمه الآخرون إلاّ قليلا. (۱۳۸۷: ۳۰)

والآن بإمكاننا أن نرسم رسماً بيانياً عن هذه مرحلة ماقبل الحركة الدستورية التی تعتبر من أسوأ المراحل التی شهدها تاريخ الأدب الفارسی ومن أضيقها. تحرز هذه المرحلة أزهد رصيد على الخط الصعودی. من ناحية أخرى تألّف الجزء الأكبر من أدب هذه الفترة، من الأدب البلاطی الذی لا صلات له بالجمهور، الأمر الذی يضطرّنا إلى أن نعطی أقل حصة لها على الخط الأفقی الثانی. أما الغور الإنسانی فامّحى أثره بالتمام فی هذه المرحلة؛ فلا نكاد نعثر فيها على العاطفة البشرية؛ اللهم إلاّ نماذج طفيفة من الشعر الصوفی تفتقر إلى قوة الإبداع، إذ تنهل من منهل الدواوين القديمة وليس من تجربة شعرائها ولذلک نعتبر له الحد الأدنى على الخط العمقی، وكذا الأمر على الرصيد الثقافی؛ حيث لا وجود للإبداع والتوسيع فی إطار الرصيد الثقافی الشعری عند صبا كاشانی، وسروش إصفهانی، وأقرانهما، فيشمّ القارة فی أدبهم رائحة الثقافة الأسطورية،

والدينية، والعلمية، والفلسفية المتواجدة بأدب أمير معزى مثلاً، والتى قد كان تلاعب بها ألف شخصٍ وشخص؛ فلا تكتسب هذه المرحلة رصيداً جديراً على هذا الخط أيضاً، وفى النهاية تنطوى حدود هذه الفترة على مساحة ضيّقة نرسمها فيما يلى: (المصدر نفسه: ١٤٠)



ب) مرحلة الحركة الدستورية

يقول شفيعى كدكنى فى بداية دراسته لهذه المرحلة: «لم يتفّق علماء الاجتماع والتاريخ حتى يومنا هذا على ماهيّة الحركة الدستورية وطبيعتها. يتردّد فريق منهم فى إطلاق كلمة الثورة على هذه الحركة، والذين يطلقون عليها اسم الثورة لم يقطعوا الشك باليقين عن نوعيتها ومواصفاتها، وأنّ أيّة شريحة وقفت فى وجه أخواتها من الشرائح؟ أما الأمر الذى لايتطرّق إليه الشكّ فهو أنّه فى بواكير هذه الحركة، تغيّر المجتمع الإيرانى من حيث البضائع الإنتاجية ونموّ بعض المصانع البدائية، تغيّراً ملحوظاً فى شكله الإقطاعى البحت، ويمكن القول إنّ البنية الإقطاعية المطلقة أُصيبت بشرخ ضئيل، ولذلک شهد تحوّلات مقتضبة فى حقل مُخَاطَبِي الأدب والشعر.» (المصدر نفسه: ٤١)

ببيان آخر، يعتقد الناقد أن طبيعة الحركة الدستورية تتمثّل فی تعّرف المجتمع الإيرانی على العالم الخارجی ومن ثمّ خروجه من العزلة التی كانت قد سيطرت عليه منذ بداية عصر القاجار. (١٣٩٠ش: ٢٨)

أما الوجوه الشعرية لهذه المرحلة فهی: فتح الله خان شيبانی، وقائم مقام فراهانی، ومحمدتقی بهار، وايرج ميرزا، وأديب بيشاوری، وأديب نيسابوری، وأديب الممالک، وعلى أكبر دهخدا، وسيد أشرف (نسيم شمال)، وعارف قزوينی، وميرزاده عشقی، ولاهوتی، وفرّخی يزدی. (١٣٨٧ش: ٣٤)

«يكمن صوت الحركة الدستورية غالباً فی الوطنيات أو النقد الاجتماعی. يدوّی هذا الصوت فی أدب إيرج ميرزا، ومحمدتقی بهار أكثر منه فی الآخرين. أمّا محمد تقی بهار فمن منظار الوطنية (لكنّها من رؤية غير يسارية، تلک التی تختلف عن حب الوطن عند لاهوتی) وأمّا إيرج ميرزا باعتباره بورجوازياً أرستقراطياً ينتقد العلاقات الاجتماعية. تركّز المضامين الشعرية فی المرحلة الدستورية قياساً بالمرحلة المنصرمة على القضايا المختلفة: كالحرية، والوطن، والمرأة، وامتداح الغرب، والصناعة الغربية، والنقد الاجتماعی. هذا إلى جانب الابتعاد الملحوظ عن سلطة الدين والتنحّی عن التصوف إلى جانب شمولية المحبوب فی الآثار الغنائية مرة أخرى. جدير بالذكر أنّ الشعر الغنائی بمعناه الغرامی ليس من طبيعة أدب الفترة الدستورية.» (المصدر نفسه)

الحديث عن الحرية والتفوّه بهذه المفردة يبدأ بالحركة الدستورية؛ إذ لا وجود على الإطلاق من قبلها لمفهوم الحرية التی ترادف الديموقراطية الغربية. الحرية –بمعنى الديموقراطية الغربية– تبدأ بالمشروطية وهذه العقلية انبثقت عن ثورة فرنسا الكبيرة (بعد ١٧٨٩م) وثورة بريطانيا الصناعية (من ١٧٥٠م فصاعداً) وما تبعها من الأحداث. تجدر الإشارة إلى أن كلمة الحرية لم تكن تعنی «الديموقراطية» للشعوب القديمة. كما لم يكن مسعود سعد سلمان مثلاً يقصد بالحرية إلّا التخلص من سجن «نای». فی المقابل، تمتلئ الدواوين الشعرية فی هذه المرحلة من كلمة الحرية بمعناها الحديث:

با شه ايران ز آزادی سخن گفتن خطاست　　　كار ايران با خداست

– أن تُحَدِّث شاه إيران عن الحرية؛ فأنت واهم غارق فی الخطأ؛ فإيران هذه لن

تصلح إلّا إذا أصابتها رحمة من الله.» (المصدر نفسه: ٣٥)

من المضامين الشعرية الأخرى لهذه المرحلة: ظهور الأدب العمّالى، الذى ولد فى الساحة الأدبية الإيرانية منذ السنوات الأولى لظهور الأفكار المطالبة بالمشروطية. يمكننا رؤية التوجه نحو المزدكية والأدب البلشفى فى جميع الصحف الصادرة لتلك المرحلة وفى شعر شعراء على غرار ميرزاده عشقى وعارف قزوينى. هذا بغضّ الطرف عن قصائد أبى القاسم لاهوتى العمّالية الشهيرة، التى أنشدها فى هذه السنوات بالذات فى ايران أو خارجها، متناولةً قضايا العمّال، وهى تشكّل أبرز صوت للأدب العمّالى. (١٣٨٢ش: ٧٩ و ٨٠)

القضية الأخرى المنبثقة عمّا جاء ذكره، والتى لا خلفية لها هى: قضيّة المرأة، والتعليم، والتربية. تبدأ مناقشة هذه القضية باعتبارها قضية اجتماعية، مع الحركة الدستورية، وإنّ القضايا التى عالجها إيرج ميرزا، ومحمدتقى بهار، وبروين إعتصامى عن المرأة، لم يسبق لها مثيل، إذ كان أدب المرحلة السابقة يتجاهله تجاهلاً تاماً. هذا إلى جانب التوجّه نحو الصناعة الغربية التى أشاد المثقفون والشعراء بالأخذ والاهتمام بها. يعتبر هذا الموضوع من المضامين الشعرية الجديدة، كما يعد نقطة انطلاقة الجانب الفكرى والثقافى للمجتمع، ومن ثمّ تتناثر شظاياه فى الشعر والأدب. يظهر هذا التأثر باهتاً فى بداياته وينقوّى مع مرور الزمن. يؤثر هذا التوجه نحو الثقافة الغربية على الشعر بشكل أو بآخر، لكن ألّا يكون هذا التأثير ملفتاً فهذا أمر آخر. على سبيل المثال أنشد محمدتقى بهار قصيدة «لزن» فى سويسرا ولم يتأثّر فيها بالغرب. لكن حياة فروغ فرخزاد وشعرها تعكس هذا التأثير جليّاً. فعندما تقول: «قطفتُ التفّاحة»، يعتبر هذا ذروة الانشداد نحو الثقافة الغربية؛ لأن الفاكهة المحظورة فى العالم الإسلامى هى القمح وليست التفاحة. نجد من القضايا الأدبية الأخرى فى هذه المرحلة اضمحلال التصوّف وشمولية الحبيبة، التى مازالت تخيّم على الأدب الغنائى. (١٣٨٧ش: ٣٩و٤٠)

«شهدت هذه الحقبة تغيّراً جذريّاً فى الخصائص الفنية. تقترب اللغة الشعرية فى هذه المرحلة من لغة العامة و السوقة؛ يتمثل هذا الاقتراب على الأقل لدى فريق من الشعراء مثل سيد أشرف، وعارف قزوينى، وميرزاده عشقى. لكن هذا الفريق كان غير

مثقف؛ فكثرت الأخطاء الصرفية والنحوية فى شعرهم. وإن كان عشقى شاعراً موهوباً، ولو أوسع حوزة ثقافته لكان من الممكن أن يقوم بإنجازات نيما يوشيج، وذلك بسبب مقدرته فى الخروج عن القوانين المعتادة. لكنّه ومع الأسف كان يعيش فى مرحلة متأزمّة، وفى النهاية خانته المنية. فى المقابل، لم يتغيّر الخيال الشعرى فى الفترة الدستورية إلّا عند قلّة قليلة، كما نرى فى شعر ميرزاده عشقى نماذج من الخيال البديع، وذلك فى «سه تابلوى مريم» (لوحات مريم الثلاث). كذلك نلمح هذا التطور أحيانا عند إيرج ميرزا، لكن باحتياط ومحافظة أكثر. (١٣٨٧ش: ٤٠ و ٤١) يبتعد الشكل الشعرى فى هذه الفترة إلى حدٍ ما عن الأشكال الكلاسيكية الثابتة، ومع أنّ أكبر شعراء هذه المرحلة – أعنى بهار– يعتبر أحد الكلاسيكيين المرموقين العباقرة، وتكمن هذه العبقرية فى محاكاة أساليب القدماء، ولكنّ لسيد أشرف، وعارف القزوينى، وميرزاده العشقى، قصب السبق فى تحول بنية الشعر. (١٣٨٢ش: ٧٧)

أمّا من الناحية الثقافية، فقد أثّرت الصحف والمجلات والآثار المترجمة التى بدأت مع عصر عباس ميرزا – وقد نضجت حركة الترجمة بشكل مطلوب فى عصر ناصرالدين شاه– على التطورات التى أوجزنا الحديث عنها. ويُلْمَس تأثير العوامل الثقافية أكثر من العوامل الاقتصادية والاجتماعية. إذا أردنا أن نعالج العناصر الاجتماعية والثقافية لهذه التطورات – سواءً فيما يتعلق بالمضامين الشعرية أو الخصائص الفنية– مما لا يقبل الشك هو أنه يمكننا بسهولة أن نرصد آثار الحضارة الغربية – وإن كانت سطحية– فى أدب الفترة الدستورية. ليست الرؤية الشعرية فى هذه المرحلة رؤية تقليدية. على سبيل المثال حينما يقول ميرزاده عشقى:

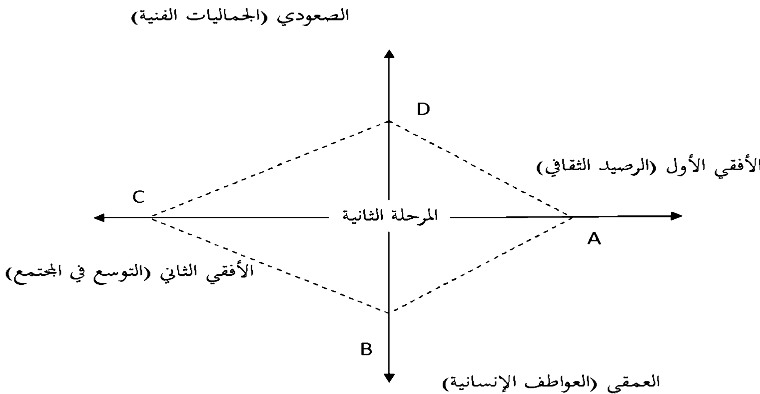
قصه آدم و حوا همه وهم است و دروغ نســــل ميمونم و افسانه بود از خاكم

– كانت قصّة آدم وحوّاء وهماً وحبكت كذباً، أنا من سلالة القردة وقصتى مع التراب كانت خرافة.

لم ينبثق هذا الإلحاد عن عقلية الأدباء التقليدية، بل جاء نتيجة معرفتهم للّغة الفرنسية وقراءة كتب أجنبية مثل: «أصل الأنواع» لتشارلز داروين. (١٣٨٧ش: ٤٣) هذا الإلحاد الذى يتلمّس تقريباً فى آثاره إضافةً إلى أعمال عارف قزوينى، ومشوبةً

بالشک فی آثار محمدتقی بهار، وغیره من الشعراء؛ إنّما هو نتیجة تواصلهم الفکری مع الغرب. وإن کان هذا التواصل مازال یعیش بدایاته ولم یبلغ الامتصاص العاطفی بعد؛ بل بقی فی أروقة الفکر یجتاز مراحله الأولی من الاستیعاب العقلی. (١٣٩٠ش: ٦٧)

أما فیما یتعلق بالرسم البیانی للمرحلة الثانیة أو أدب الثورة الدستوریة، فهی وإن لم تشهد تطوراً جذریاً علی الخط الصعودی؛ لکنّها تقدّمت تقدماً ملحوظاً علی الخطوط الثلاثة الأخری، لاسیما الخط الأفقی الثانی المشیر إلی توغّل الشعر فی طبقات المجتمع وهذا ما حُرِم منه شعر الفترة الماضیة؛ فنحتسب له علی هذا الخط نصیباً لا یستهان به؛ أبعد النقاط تقریباً. ورغم محدودیة حصة شعر الفترة الدستوریة من الرصید الثقافی؛ لکنّها تثیر إعجابنا بالقیاس إلی المرحلة الماضیة؛ فقد فتحت علیها أبواب جدیدة من الثقافة الأروبیة المزدهرة؛ فراحت المعانی والمضامین الحدیثة تتدفّق إلیها؛ فیرتفع الرصید الثقافی فی هذا العصر بنسبة مرتفعة. کذلک یشهد شعر الدستوریة نموّاً ملفتاً علی الخط العمقی إذا قورن بنظیره فی المرحلة الماضیة؛ فقد تحرّر نهائیاً من أسمال الأدب البلاطی والمضامین الخاصة ویتطرّق هذه المرة إلی حیاة الشعب ومشاعر مجتمعه الإنسانی، وإن کانت هذه العواطف بعیدة عن عاطفة مولوی، وحافظ الشیرازی کلّ البعد؛ لکنّها جدیرة بالاهتمام نسبةً إلی الفترة الماضیة. والآن نتمکّن بهذه المعلومات من أن نرسم الرسم البیانی لشعر الدستوریة:



نلاحظ أن مستوى الشعر فى الفترة الدستورية شهد ارتفاعاً ملحوظاً فى ثلاثة خطوط، مقارنة بمرحلة ما قبل الدستورية، كما امتدّ خطه الصعودى باعتبار مساعى شعرائه المبعثرة كقصيدة "ياد آر ز شمع مرده ياد آر" لعلى أكبر دهخدا، وبعض قصائد محمدتقى بهار، وأديب البيشاورى، وإيرج ميرزا، بالإضافة إلى أعمال ميرزاده عشقى الداعية إلى التجدد. تكمن الخصوصية الكبرى فى شعر الفترة الدستورية -على أساس ما ذكرنا- فى تطوره الفائق على الخطين العمقى والأفقى الثانى، وهذه النقطة تحظى بأهمية بالغة فى هذه المرحلة. (١٣٨٧ش: ١٤١)

ج) مرحلة حكم رضاشاه البهلوى

تبدأ هذه المرحلة من سنة ١٣٠٠ش/١٩٢١م أو سنة ١٣٠٤ش/١٩٢٥م تقريباً، وتستمرّ حتى سنة ١٣٢٠ش/١٩٤١م. وجوهها المرموقة هم بقية باقية من شعراء الفترة الدستورية، كفرخى يزدى، ومحمدتقى بهار، ولاهوتى، ويحيى دولت آبادى. زد على ذلك الجيل الذى دخل الساحة فى الطور الأخير من الفترة الدستورية، والذى يعتبر بروين إعتصامى، ونيما يوشيج، ورشيد ياسمى، والدكتور صورتگر، وشهريار، والدكتور رعدى، ومسعود فرزاد، رموزهم الشعرية. (المصدر نفسه: ٤٥)

نتيجة التعتيم الإعلامى والضغط الذى يمارس ضد المثقفين والأدباء بوتيرة متزايدة – والذى كان يُنَفّذ بشكل مُمَنهج– يفقد مفهوم الوطن والحرية بريقه تحت وطأة سلطة رضا شاه المستبدة؛ لكنه يبقى مستمراً، غير أنّ البعض مثل فرخى يزدى، ولاهوتى، ونيما، ألحقوا أصواتاً جديدة على أصوات المشروطية. وبغضّ النظر عنهم؛ فكلّ الأصوات التى تحدّثنا عنها فى المرحلة السابقة، يمكن سماعها فى هذه المرحلة أيضاً بطريقة ممسوخة باهتة كاريكاتيريّة. تجدر الإشارة إلى أنّ أكثر المتشاعرين والذين اتّهموا بالشاعرية فى عصر رضا شاه كانوا أدباءً رسميين لتلك المرحلة، فقد كانت تُذْكَر أسماؤهم فى المختارات الشعرية تزييناً لها، مثل: پورداود، وسعيد نفيسى، وعلى أصغر حكمت، والدكتور شفق. قد يشتمل شعر عصر رضا شاه على بعض النقد، ولكنّه موجّه إلى أمور سطحية تافهة؛ إذ لانلمس فيها صرامة شعر عارف، وميرزاده عشقى، وبهار، التى كانت تصوّب نحو

جذور القضايا وصميمها. المثال على ذلک هو انتقادات غلامرضا روحانی أو حکیم سوری للقضايا الاجتماعية، واحتجاج بن دیلاق (ذبیح بهروز) علی المعتقدات الدينية. لم تسمح السلطة لأحد أن يتغلغل فی القضايا ويعكسها فی آثاره، إلاّ فی ذلک الأدب الذی يجب جعله فی خانة الأدب الخفیّ القبوی! کشعر فرخی یزدی ولاهوتی وحتّی نیما الذی جرّب حظّه فی هذا المضمار، وإن لم یکن له مواجهة مباشرة لسلطة رضا شاه لکنّ شعره حافل بالنقد والاحتجاج. (المصدر نفسه: ٤٦)

الذين عُرفوا بالأدباء الرسميين فی هذه المرحلة – أعنی الذين انکبّوا علی الصحف واستحوذوا علی منصّات الخطاب- یمکن القول إنّهم لم یتّسموا بعمق النظر، بل کانوا غير مثقفين فی تعاملهم مع القضايا وقد کانوا عملاء بلا وطن. تأتی هذه الحالة المزرية فی ساحة الأدب نتيجة الضغط و ممارسة الإضطهاد الذی كانت سلطة رضاشاه تُفرضه علی الشعراء و الأدباء المرموقين؛ فمثلاً يعيش محمدتقی بهار فی المنفی، وقد توفّی إیرج میرزا، ویداوم عارف قزوینی حياته النباتية فی همذان ويعيش فی ودیانها كسجين، وقد اغتيل میرزاده عشقی، أمّا بروین اعتصامی فکانت إمراة منطوية لم يشقّ نقدها طريقاً إلی جذور القضايا و صميمها. (١٣٨٢ش: ٨٧ و٨٨)

تعتبر الوطنية من المضامين البارزة فی أدب الفترة الدستورية، لکنّها تتّجه فی مرحلة رضا شاه إلی الشوفينية تدریجیاً. هذا إلی جانب ظاهرة الأدب العمّالی التی أخذت فی الظهور تماشياً مع الثورة الدستورية؛ لکنّها واجهت ردعاً صارماً من قبل سلطة رضاشاه. لم يشهد هذا الأدب ازدهاراً فی إيران قط. والسبب الرئيس للحيلولة دون نموّه، هو العراقيل التی وضعتها سلطة رضا شاه، التی كانت تتصدّی للأرضيات المناسبة للأدب العمّالی. فلم يتطرّق إليه الأدباء الرّسميون، ولم يطرح فی أدبهم. أمّا فی الصحف التی خرجت إلی النور لاحقاً؛ فنری رؤية اشتراكية ظهرت إلی العلن وشقّت طريقها بين الجمهور ونمت بعد شهريور ١٣٢٠ش/سبتمبر١٩٤١م، التی شهدت البلاد فيها انفتاحاً سياسياً. (١٣٨٧ش: ٤٩و٥٠)

إنّ إحدی القضايا الرئيسة والجديرة بالاهتمام و الدراسة فی أدب عصر رضا شاه، هی مسألة ظهور فرع من الرومانسية. لاننوی فی هذا المقام الخوض فی الرومانسية

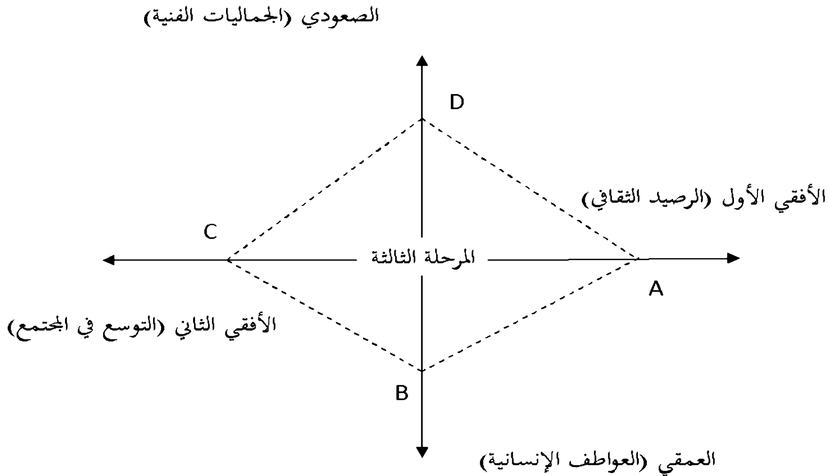
ومبادئها؛ فإنّما نطلق كلمة الرومانسية توسعاً. أعنى إطلاقها على شعر ينطلق من نيما ويتبلور فى عصره، ذلك الأدب الذى نشمّ رائحة منه فى قصائد ميرزاده عشقى. على أية حال، نيما يوشيج – الذى كان يتزعّم الحركة الرومانسية هذه– قد تأثّر بالرومانسية الفرنسية، كما نلقط وجوهاً من الرومانسية الغربية فى أدبه، وفى أدب لفيف من السّائرين على نهجه والتابعين لمنهجه ولاسيّما شهريار. (١٣٨٢ش: ٩٦) يندرج كلّ من التوجّه نحو الانطواء على النفس والإحباط و اليأس من المحاولات الاجتماعية واللجوء إلى الطبيعة والوحدة وغيرها (تلك التى تتجلّى فى منظومة «أفسانه» لنيما يوشيج) ضمن ميزات المدرسة الرومانسية. تعتبر أفسانه بياناً رسميّاً للشعراء الرومانسيين فى هذه المرحلة. يمكن التقاط هذه الميزات الرومانسية حتّى عند الشاعر الكلاسيكى محمد تقى بهار وذلك قد يكون بتأثير من نيما، ناهيک عن عشقى الذى يمّثل ذروة ضربٍ من الرومانسية فى بداية هذه المرحلة. (١٣٧٨ش: ٥٠)

الخصائص الفنية: تأخذ اللغة الشعرية فى عصر رضا شاه طابعاً أكثر تنوعاً ونضوجاً، فقد امّحت منها الأخطاء الفادحة لشعر الفترة الدستورية وذلک بسبب النشاط اللغوى الذى تشهده المرحلة والذى يشمل الصرف والنحو وتصحيح النصوص ونشرها. كانت سلطة رضا شاه بوجه عام تدعم هوامشاً من الثقافة؛ كتصحيح المخطوطات و... إلخ. فى كلّ الأحوال باتت اللغة الشعرية فى هذه المرحلة أكثر غنىً من ناحية الالتزام بقواعد اللغة النحوية، وذلک نتيجة اتساع رقعة نشر الكتب والأطروحات النحوية والجمعيات الأدبية القابعة تحت سلطة رضا شاه. كما نجد أنّ اللغة الشعرية عند فرخى يزدى، وبروين اعتصامى، ومحمدتقى بهار، هى لغة جَزِلَة سلسة تقلّص فيها التوجّه نحو العامية، وازداد فيها استخدام المفردات الفصيحة والأصيلة. (المصدر نفسه: ٥١)

من الأمور الهامة فى هذه المرحلة: التحولات التى شهدها بناء القصيدة. ثمّة أشكال مختلفة ظهرت فى هذه المرحلة تماشياً مع القوالب الشائعة فى عصر المشروطية. على سبيل المثال تعتبر قصيدة «راز نيمه شب» (سرّ منتصف الليل) لمحمد مقدّم، أولى المحاولات فى سبيل إنشاد شعر البياض (قصيدة النثر)؛ و إن لا نقصد بذلک blankverse فى الأدب الأوروبى، وإنّما هو شعر لايتبّع نظاماً عروضيّاً محدّداً. لأنّ محمد مقدّم كان قد درس فى

الولايات المتّحدة، فلا بدع إذا سعى جاهداً وبتأثير من والت ويتمان والآخرين، إلى تجاوز الكثير من القواعد العروضية المطّردة. (المصدر نفسه: ٥٢) كما يعبّر نيما يوشيج عنها بقصيدة النثر في سياقها الأمريكي البحت. (١٣٩٠ش: ٥٨٦) على أيّة حال، كانت بعض أعمدة الصحف في عصر رضا شاه خصّصت بكتابة القطع الأدبية وقد شهدت هذه الحركة شيوعاً هائلاً سابقه في ذلک آثارَ محمد مقدّم، كما كانت أحياناً تطبع قصائد غربية معنونةً بالشعر المنثور، حيث نجد من نماذجها ترجمة شعر «بحيرة» لامارتين. لقد جرّب نيما تأملاته في مجال بنية الشعر الحديث في هذه المرحلة بالذات، وبادر إلى طبعها في الآونة الأخيرة منها. يتقوّى في هذه المرحلة بشكل عام، الأدب التعليمي، وذلک حسب أذواق السلطة الحاكمة. (١٣٨٧ش: ٥٣)

الرسم البياني لشعر المرحلة الثالثة (من قرابة ١٢٩٩ش/١٩٢٠م حتى شهريور١٣٢٠ش /سبتمبر١٩٤١م) بغضّ النظر عن قصائد نيما، ينطبق إلى حد ما على مثيله في شعر المشروطية، مع اختلافات طفيفة كالانخفاض في الخط الأفقي (الاتساع بين الناس) أو فقدانه الطابع الإنساني والفضاء الشعري السائد في الفترة الدستورية بواسطة رقابة البوليس عليه. كذلک شهد الخط الأفقي انخفاضا زهيداً خلافاً للرصيد الثقافي الذي ارتفع بنسبة كبيرة. يتسبّب إنعاش الرصيد الثقافي عن انتشار المدارس والثقافة إلى جانب توغّل الثقافة الأروبية توغّلاً ملفتاً للنظر. كما امتد الخط الصعودي بالقياس إلى المرحلة المنصرمة، وقد ساهمت في ذلک، الجهود الرامية إلى التجديد المحدود من قبل جم غفير من شعراء هذه المرحلة، كقصائد ملک الشعراء بهار، وبروين اعتصامي، ورشيد ياسمي، وصورتكر، والآخرين، والتي أفضت إلى ارتفاع الخط الصعودي بشكل أو بآخر بنسبة ملحوظة. قد يكون الرسم البياني لشعر هذه المرحلة كالتّالي:



يشير الرسم إلى أن هذه المرحلة قياساً إلى المرحلة الدستورية، ارتفعت فى الاتجاهين: (ارتفاع الرصيد الثقافى والخط الصعودى الفنى) لكنها انخفضت فى الاتجاهين الآخرين: الخط العمقى والأفقى الثانى. (المصدر نفسه: ١٤٢و١٤٣)

د) مرحلة الشعر المعاصر

يقول الدكتور كدكنى عن تحديد هذه المرحلة زمنياً: «قد يكون تاريخ ميلاد الشعر الحر النيماوى عام ١٣٠٠ش/١٩٢١م (إصدار منظومة افسانه)، وقد يكون عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، نظراً إلى نشر أول تجربة للشعر الحر النيماوى [ديوان جرقة لمنوشهر شيبانى]؛ لكنه بدأ حياته على وجه الدقة من شهريور ١٣٢٠ش/١٩٤١م، حيث أخذه المجتمع على محمل الجد، وبدأ يتعزز البحث والنقد والنشر حوله.» (المصدر نفسه) بناءً على هذا، يقسم الناقد مرحلة الشعر المعاصر إلى أربع مراحل أخرى نتطرق إليها منفصلةً.

١. من شهريور ١٣٢٠ش/سبتمبر١٩٤١م، حتى انقلاب ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/ أغسطس١٩٥٣م

الرموز الشعرية: نيما يوشيج، وبرويز ناتل خانلرى، وكلجين كيلانى (الدكتور مجد الدين ميرفخرايى)، وفريدون تولّلى، ومحمد على أفراشته، ومهدى حميدى شيرازى، ومحمد تقى بهار، ومنوشهر شيبانى، ومحمد حسين شهريار، وهوشنک ابتهاج (سايه)، وسياوش كسرايى، ونصرت رحمانى، وأحمد شاملو، وإسماعيل شاهرودى (آينده)، ونادر نادربور.

الأصوات: بغض النظر عن الصوت الواضح الذى ما فتئ يدوّى عالياً للشاعر الكلاسيكى الكبير والأخير فى الأدب الفارسى [محمدتقى بهار] الذى ينشد عالياً فى سنوات حياته الأخيرة، تتفرّع الأصوات التى نسمعها إلى ثلاثة أقسام: صوت الأدب العمّالى؛ وصوت الرومانسية (التى لاتختلف عن رومانسية عصر رضا شاه؛ لكنّها صارت أكثر رقة و نقاوةً) وصوت نيما يوشيج الذى يعد أرقى الأصوات، وقد ضرب عن رومانسيّته صفحاً، وتحوّل إلى صوت اجتماعى وسياسى بحت، ويتجّه فى حركته نحو الرمزيّة الاجتماعية. جدير بالذكر أنّ من بين أصوات الرومانسيين، وصوت نيما الرمزىّ الاجتماعى، ثمة صوت اجتماعى خطابى نجد أروع نماذجه فى مجموعة «شبگير» هوشنگ إبتهاج. ثمَّة أصوات ضئيلة أخرى أيضاً؛ إلاّ أنّها ليست فى حقيقتها أصواتاً، كتلک القصائد الغزلية التقليدية التى أنشدها كلّ من شهريار، ومهدى حميدى، وعماد خراسانى مع كلّ الاحترام التى يجب أن يُكَنّ لهم. ربّما حقّقت قصيدة «عقاب» لخانلرى أبهر نجاحا فى هذه المرحلة - وكلّ المراحل السابقة- فى المادة التقليديّة، وإن كان هو يمثّل أحد أبرز الوجوه فى مسار التجديد الأدبى فى هذه السنوات. (المصدر نفسه: ٥٤ - ٥٦)

المواضيع الرئيسة والمضامين الشعرية لهذه المرحلة: القضية الأولى ذات الأهمية هى: نموّ الأفكار الاشتراكية وتزايدها. لقد أدّى انهيار النظام الاستبدادى إلى أن تتبلور المضامين السائدة لهذه المرحلة فى الواقعية الاجتماعية والهجوم على الإمبرالية والتنويه بالسلام والوقوف ضد الحرب و... إلخ. فى هذه المرحلة تتكفئ الانتقادات السطحية السائدة فى عصر رضا شاه لتحلّ محلها الانتقادات المبدئية، كما تقترب اللغة من الشعر الخالص ويتّجه الشعر -بلغته الكنائية- نحو المبادة الاجتماعية. فمن الطبيعىّ

أن يعيش الشعر أجواءً حادة فى مثل هذه الظروف، والشاعر الذى كان فاقد الوعى فى المرحلة السابقة؛ عمّا يدور حوله من الأحداث، غير مكترث للبلدان المجاورة وللعالم وأنبائه، يستيقظ من سباته إثر الحرب العالمية؛ فتصدر الصحف والمجلات وتقام الأحزاب والجمعيات، ويرى الإنسان نفسه أمام هذه المتغيرات على حين غرّة. إنّ إحدى الخصائص الشعرية فى هذه المرحلة هى هاجس الشعراء إزاء ما يحدث حولهم من وقائع؛ فالشاعر لايرى النضال ضد الإمبرالية بمقياسه الواسع فى بيئته فحسب، بل يشعر به ويصوّره على مستوى العالم أجمع. إنّ رائحة الرومانسية التى كانت تضوع من أفسانه وأقمارها شهدت انتشاراً واسعاً فى هذه المرحلة، ولذلك نسمع أصداءً خلاّبة للرومانسية فى هذا الطور، يكمن نموذجها المثالى فى قصائد فريدون تولّلى وذلك فى مجموعة «رها» (الطليق) أو أشعار كلجين كيلانى الرائعة الجذّابة. يتزايد فى هذه المرحلة كلّ ما ذكرناه عن تجديد اللغة والموسيقى والخيال والبناء فى المرحلة السابقة، وذلك نتيجة توسيع حقل التجارب. يولع هذا الجيل بالخروج عن التقاليد؛ فنرى أضراباً مختلفة من التجارب الناجحة وغير الناجحة فى هذا المضمار. (المصدر نفسه: ٥٥ – ٥٧)

تكمن عوامل التغيير فى إنهيار سلطة رضا شاه الدكتاتورية بعد الحرب، وظهور الأحزاب والصحف. تُرْجِم كمّ هائل من الشعر الأجنبى (كأشعار ماياكوفسكى وناظم حكمت ووالت ويتمان وبابلو نيرودا وإيميلى برونتى و... إلخ) كان له تأثير مباشر على جيل الشعراء الشباب، من مثل: شاملو والآخرين، إلى درجة يخاطب هوشنگ إبتهاج (سايه) فى إحدى قصائده ناظم حكمت مباشراً. كذلك نجد فى عدد من قصائد شاملو مثل: «هواى تازه» (الهواء الطلق) أقدام «اللسان» لماياكوفسكى. كذلك ترجمت قصائد جمّة فى هذه المرحلة للشعراء المرموقين من ألمانيا وروسيا وبريطانيا وقد وجدت لها طريقًا معبّدة فى أدب هذا العصر، وحرى ّبنا أن نبذل لها اهتماماً كافياً باعتبارها مؤثرات ثقافيّة. هذا بالإضافة إلى إصدار المجلاّت التى كانت تحمل بين دفّتيها جوانب أدبية راقية فى معظم الأحيان، كمجلتى «مردم» و «سخن» اللتين كانتا تخرجان إلى النور شهرياً. (١٣٩٠ش: ١٦٦)

٢. من انقلاب سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م إلى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م

تبدأ هذه المرحلة من انقلاب سنة ١٣٣٢ش/١٩٥٣م وتستمرّ حتى حوالى سنة ١٣٣٩ش/١٩٦٠م أو ١٣٤٠ش/١٩٦١م؛ لأنّه لا يمكن اعتبار الإصلاحات الزراعية فى إيران حقبةً تاريخية. يمكن أن نعتبر ٢٨ مرداد ١٣٣٢ش/أغسطس ١٩٥٣م مرحلة تاريخية، ولكن إلى متى؟ ليس الأمر واضحاً. لو جعلنا التطورات الشعرية معياراً لها؛ ليس بإمكاننا أن نحدّد نقطة زمنية معيّنة.

الوجوه: هى بعض الوجوه التى ظهرت فى نهاية المرحلة السابقة، وكانت حينها شابّة بدأت عملها توّاً. تكتمل هذه الوجوه بثلّة من شبّان جدد عرضت أعمالها غالباً بعد ٢٨ مرداد/أغسطس. فيما يلى هذه الوجوه دون ترتيب محدد من حيث الأهمية: مهدى أخوان ثالث، وأحمد شاملو، ونادر نادربور، وفريدون مشيرى، وهوشنک إبتهاج (سايه)، وسياوش كسرايى، وفريدون تولّلى، وكلچين كيلانى، وخانلرى، ونصرت رحمانى، وإسماعيل شاهرودى (آينده). أضف إليهم نيما نفسه، الذى دأب على نشاطه الأدبى حتى منتصف هذه المرحلة ومحمد زُهَرى، وحسن هنرمندى، وفروغ فرخزاد (التى تبدأ مهمّتها الشعرية فى هذه المرحلة، والتى تشمل تجاربها الشعرية غير الناضجة غالباً.)

لاتتعدّى الأصوات الرئيسة التى تصدح فى هذه المرحلة اثنين أو ثلاثة. الصوت الأول: هو صوت تطوّر الرومانسية المتمثّل فى أفسانه، والذى كان قد ترعرع وازدهر بعد الحرب العالمية الثانية عند فريدون تولّلى ونادر نادرپور. أمّا الصوت الآخر الذى بدأ مع "كارشب پا" أو "پادشاه فتح" لنيما (صوت الرمزية الاجتماعية) فيصدح من اتّجاهين أو ثلاثة، نسمع واحداً منها فى شعر «زمستان» لأخوان ثالث:

سلامت را نمى‌خواهند پاسخ گفت سرها در گريبان است.

- لا يريدون الردّ على تحيّتک؛ فالرؤوس قابعة فى الجيوب.

و الآخر يأتى من دواوين أحمد شاملو. هذه الأصوات تعود للذين اهتمّوا بالقضايا الاجتماعية. ولكى نؤدّى الحق يمكننا أن نسمع صوتاً آخر يقع بين الفريقين (نادربور/ أخوان ثالث وشاملو) يأتى من قصائد فروغ فرخزاد. وإن لم يكن هذا الصوت صوتها الحقيقى، كما تعرب لاحقاً عن عدم استحسانها لقصائد: «أسير» و «ديوار» و «عصيان». (١٣٨٧ش: ٥٨ - ٦٠)

أهم القضايا والمضامين الجديدة التى يتطرّق إليها الشعراء فى هذه المرحلة هى: قضيّة الموت، واليأس، وانقطاع الأمل منقطع النظير، الذى يسود أدب هذه المرحلة. يتورّط الشعراء فى هذه المرحلة غالباً فى مسألة الموت، وأنّها تعد فعلاً من مضامين الشعر الرئيسة فى هذه الحقبة؛ حيث ينّوه البعض بها. زد على ذلک القنوط غير المألوف الذى قد يعتبر أخوان ثالث بحق أفضل الممثّلين له. قد تلاءمت معنويات م.اميد (مهدى أخوان ثالث) مع قنوطه، وذلک فى مرحلة تألّقه الشعرى:

ابرهاى همه عالم شب و روز/ در دلم ميگريند...

– تذرف غيوم العالم كلها الدموع بفؤادى صباح مساء.

تمخّض هذا الشعور بالموت واليأس عن شعور آخر هو: اللجوء إلى المخدرات، وبيوت الخمارة، والخمر، والهروب من الوعى والكفاح والنضال، بشكل أو بآخر. نجم هذا الشعور جرّاء اليأس والهزيمة التى منى بها المثقفون بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس. فى هذا الجوّ المشحون باليأس والموت، تفشّت شيئاً فشيئاً المضامين والموضوعات التى كانت تشيد ببيوت الخمارة، واللجوء إلى الأفيون، والهيروين، وقد ضاع جمّ غفير من المنتمين إلى هذا الجيل فى قتامة هذا الجوّ المشؤوم. كلّ ذلک كان من نتائج هزيمة ٢٨ مرداد/أغسطس. تحوّل الهيروين، والحشيش إلى قضية معقّدة وعجيبة من بعد انقلاب ٢٨ مرداد/أغسطس:

با تو ديشب تا كجا رفتم/ تا خدا وان سوى صحراى خدا رفتم

– إلى أين تمشّيت معک البارحة، إلى الله، وإلى وراء صحرائه.

من المضامين الأخرى التى بقيت من المرحلة المنصرمة؛ لكنّها أخذت شكلاً أكثر عصياناً وتمرداً: نزاع الشعراء وصدامهم مع الأخلاقيات السائدة فى المجتمع. يتبلور فى شعر هذه المرحلة حقد الشعراء وعداوتهم مع المؤسسات والأسس الأخلاقية التقليدية المستحوذة على المجتمع – سواءً فى شكلها الدينى أو فى النظام الأخلاقى الذى يحكم على المجتمع – أضف إلى ذلک ضرباً من الإلحاد والمجاهرة بالفسق، وكان هذا مضموناً شائعاً فى عقلية شعراء آنذاک:

خدايا تو بوسيده اى هيچگاه/ لب سرب فام زنى مست را؟...

– يا ربّ! أ قبّلت ليلاً شفتين رصاصيّتين لامرأة سكرى؟...

تتقلّص فی هذه المرحلة شمولية المحبوب فی الأشعار الغنائية – التی كانت من ميزات الكلاسيكية– إلی أبعد الحدود، ويصبح وجه المحبوب فی هذه المرحلة أكثر وضوحاً وتبياناً؛ فقد عزف الشعراء عن وجه المحبوب الموهوم، واتّجهوا نحو أمور أقرب إلی الحس فيما يتعلّق بالغراميات والعلاقات الرومانسية. عندما ندرس القصائد الغزلية فی هذه المرحلة –سواءً التی تتحدث عن حبيبها مثل فروغ فرخزاد أو الذی يتحدث عن حبيبته مثل أحمد شاملو– نفطن إلی أن هذا المحبوب يختلف عن مثيله الكلاسيكی الموهوم المتخيّل. باتت علاقات العاشقين طبيعيّة جداً وتتعلّق بالأمور اليومية الأرستقراطيّة؛ فقد ذهب محبوب مرحلة الإقطاعية أدراج الرياح من حدود الأدب الفارسی، واضمحلّت فی هذه المرحلة حالة الكليّة واللافردية المستحوذة علی محبوب الشعر الغنائی فی الأطوار السابقة، وقد تطابع الغزل بالطابع اليومی. تجلس الحبيبة إلی جانب حبيبها فی البارات، ويضربان معاً موعداً جديداً للقاء فی يوم غد:

هر روز سلام و پرسش و خنده/ هر روز قرار روز آينده ...

–كلّ يوم سلام؛ فسؤال؛ فابتسامة؛ فمواعدة لليوم التالی. (المصدر نفسه: ٦١ – ٦٣)

إنّ إحدی المضامين والموضوعات الشعرية السائدة فی هذه المرحلة، هو الصراع المحتدم بين الأمل واليأس. يمكن أن نفصل بين الشعراء ونجعل عدداً كثيراً منهم شعراء اليأس ومقطوعی الأمل، يتزعّمهم فی هذا التوجّه أخوان ثالث. يجتاح يأس مرير وقنوط قاتل – نتيجة لتلك العوامل نفسها– شعر الأغلبية الساحقة من الشعراء، وقد ظلّت قلة قليلة منهم لأسباب ثقافية أو اجتماعية، أو بشكل صوریّ، لم تركع معنوياتهم لليأس و القنوط – الذی رضخت له الأكثرية– ويعتبر سياوش كسرايی نموذجاً مثالياً لهم.

يحتلّ أدب هذه الفترة مكاناً بالغاً فی الأهمية، فيما يتعلّق بتسجيل التجارب الروحية والشخصيّة للفنانين، وذلك نتيجة نشوء العوامل الفنية والاجتماعية المعقّدة جدّاً. تشهد هذه المرحلة تسجيل اللحظات بدقّة فائقة، الأمر الذی غاب عن العيون فی المرحلة السابقة؛ لكنّه أدّی فی هذه المرحلة إلی تصنيف عدد من القصائد الفلسفية (بتأثير نشر الأفكار الإلحادية الغربية، لاسيّما فلسفة سارتر الوجودية)، ونحن نلمح فی أشعار بعض

الشعراء تأملات وجودية، كالشعراء الذين لهم دواوين شعرية، ولكنّهم ليسوا من الرموز الشعرية لهذه المرحلة، من أمثال: شرف الدين الخراسانى (شرف)، والدكتور مصطفى رحيمى، وغيرهما. علي سبيل المثال، نري أنّ أسطورة سيزيف تتحوّل إلى أرضية للكثير من القصائد فى هذه المرحلة بالذات. (المصدر نفسه: ٦٤)

الخصائص الفنية: القضية الأولى ذات الأهمية فى مجال الخصائص الفنية فى هذه المرحلة، هى تطوّر اللغة الشعرية. نرى فى هذه المرحلة جيلاً من الشعراء الشباب لم تَرُق لهم تجارب الرومانسيين المحدود التى كانت تدعو إلى اختيار كلمات معينة للتجربة الشعرية. فى حين بيّن نيما بالفعل أن الكلمة لاتترجّح على أخواتها فى الشعر وإنّما حاجة الشاعر النفسية وقدرته على استحضار الكلمات هى التى تتمكّن من اختيار أنسب الأماكن لأسوأ الكلمات، كما يتمخّض ضعف الشاعر عن اختيار أسوأ المواطن لأعذب الكلمات. ولذلک تصبح اللغة الشعرية فى هذه المرحلة - من حيث المفردات واستحضار الكلمات- أكثر تنوعاً وتشعبّاً ولا ترضخ لضيق نظرية الرومانسيين. فى المقابل نجد فى شعر هذه المرحلة، استخدام الألفاظ المهجورة والتوجّه نحو الأثرية الشعرية (إحياء الكلمات المنبوذة) عند أخوان ثالث من جهة، ومن جهة أخرى اتساع التجارب اللغوية فى أشعار أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد. (١٣٨٢ش: ١٠٠ - ١٠٣)

أما من ناحية الموسيقى - بأنواعها المختلفة- فأصبح الشعر فى هذه المرحلة أكثر تنوعاً، وأخذت القيود التى كانت تكبّل العروض الكلاسيكى فى شعر الرومانسيين تتكسّر فى هذه المرحلة، وبات الشكل الشائع هو عروض نيما الحر. وأمّا من حيث الخيال، فلا نلمح ذلک الخيال الضيّق للرومانسيين؛ الذين كانوا يعيشون فى أجواء ضبابية وظلال الخيال الهاربة. يتّخذ خيال الشعراء سعة أوسع فى أبعاد الحياة، ونجد أرضيات لم يكن ليجرؤ الرومانسيون على تجربتها. لقد كان الوجه الطاغى فى أدب الرومانسيين هو «چهارپاره»، والذى كان يتبلور فى شعر كلچين كيلانى وخانلرى، ونادربور، وتوللى. أما الآن فهو يأخذ منحىً هامشياً، وما ابتدعه نيما فى «ققنوس» (فونيكس) عام ١٣١٨ش/١٩٣٩م، وأكملها فى «پادشاه فتح» (ملک الفتح)، تطفو على السطح فى هذه المرحلة، وتصدر على غرارها دواوين، مثل: «زمستان» (الشتاء) و

«هوای تازه» (الهواء الطلق) و «آخر شاهنامه» (نهاية شاهنامة)، والتی لا يلائم شكلها السائد، الأشكال السابقة على الإطلاق، وكانت تحذو حذو نيما وطريقته المبتدعة فی الغالب. (١٣٨٧ش: ٦٧)

لقد أشرنا فی البداية إلی المؤثرات الاجتماعية. أما العناصر الثقافية التی قدّمت إسهاماً؛ فهی علاوة علی المجلات الأدبية التی نشرت، مثل: «سخن»، و «صدف»، والمجلات العديدة الأخری، والدواوين الشعرية التی صدرت، ثمّة شعراء أوروبيّون – ذوو أهمية بالغة– كان لهم تأثير ملفت علی شعر هذه المرحلة، و منهم: تی. اس. إليوت، الشاعر الأمريكی-البريطانی الشهير فی القرن العشرين، الذی يعتبر أكثر الشعراء البريطانيين تأثيراً علی غير الناطقين باللغة الإنكليزية. سيأتی التعريف الجامع بإليوت فی المرحلة المقبلة، ولكن النواة الأولی للتأثير الثقافی الذی تركته أشعاره المترجمة، إلی جانب عدد من الشعراء الآخرين، هی التی رسمت الطريق لشعرائنا. ترجم للمرة الأولی فی عام ١٣٣٤ش/١٩٥٥م أثره المنظوم: الأرض الخراب (The Wast Land). فقدكان لنشر هذا الأثر الشهير – الذی يعتبر أشهر آثار القرن العشرين فی آداب الأمم كلّها– التأثير الأعلی علی شعراء هذه المرحلة. (١٣٩٠ش: ١٨٨ و ١٨٩)

بوجه عام، غيّر الأدب البريطانی والفرنسیّ – والأدب الآلمانی بمعدّل أخف، والأدب الروسی أقلّ من ذلک بكثير– مساحات فكرة الشعراء الشعرية، وكان تأثير إليوت أكبر من الجميع. نشرت فی هذه المرحلة بيانات الشعراء الأوروبيين عن حقيقة الشعر، وهذا أدّی إلی إخراج الشعر من صبغته الهتافية وتوجيهه صوب الشعر الخالص البحت. انبثقت كل هذه التحولات عن الانطباع الصائب الذی أخذه الجيل الشاب من آثار الشعراء الأوروبيين المترجمة، لاسيّما إليوت وبعض الشعراء الروّاد فی القرنين التاسع عشر والعشرين فی أوروبّا. أمّا التأثير الأوضح لإليوت علی شعر الجيل الشاب فی هذه السنوات؛ فهو أنّه درّبهم ـ إلی جانب الإمعان و التوغل فی المفاهيم الاجتماعية والتنحّی عن العواطف السخيفة ـ علی توظيف الأسطورة فی الشعر، والابتعاد عن الصراحة والشفافية، بالإضافة إلی تقريب اللغة الشعرية إلی حد كبير من لغة الجمهور. ربّما كان لفروغ فرخزاد النصيب الأوفر فی هذا الدرب. فی هذه السنوات نشرت ترجمات

من قصائد بودلير، ورامبو، وإيلوار، وأراغون أيضاً؛ فكان لها تأثيرها؛ حيث لايستطيع أحد أن يرفض التشابه بين قصائد شاملو، وأراغون فى لغتهما الشعرية الغزلية. وإن كان تأثّره مباشراً، وليس عن طريق نشر الآثار المترجمة. (١٣٨٧ش: ٦٨) كان لبعض هذه الترجمات التى كانت تنشر فى الصحف والمجلات تحت عنوان: «الشعر المنثور» أثرٌ بالغ لظهور قصيدة النثر فى أدبنا المعاصر. (١٣٨٦ش: ٢٤٧)

٣. من حوالى سنة ١٣٤٠ش/١٩٦١م إلى سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلّح)

وجوه هذه المرحلة هى: فروغ فرخزاد - لكنّها تختلف عمّن كانت فى المرحلة السابقة- ومنوشهر آتشى، وسهراب سبهرى، ومحمود مشرف آزاد تهرانى (م. آزاد)، وأحمد شاملو، وأخوان ثالث، ومحمد زُهَرى، وفريدون مشيرى، ومفتون أمينى، مذكّراً بأنّهم يدركون فى هذه المرحلة نضوجهم الشعرى، وقد تجاوزوا بواكير تجاربهم بالفعل. تعتبر فروغ قطب الرّحى لهذه المرحلة، ونحن نجد إلى جانبها ضرباً من التوجه نحو الطبيعة، وهذه النزعة ليست غنية كما يجب من حيث المضامين الاجتماعية، ولكنها على كلّ حال، تعد ميلاً إلى الطبيعة. يكاد صوت الرومانسيين يختفى فى هذه المرحلة بالذات، خلافاً لصوت الرمزيين الاجتماعيين، حيث يدوّى بين حينٍ وآخر.

المضامين الشعرية فى هذه المرحلة هى فى الحقيقة إستمرار للمضامين المطروحة فى المرحلة السابقة، إضافةً إلى اجتياح حالة الإنعتاق من الرغبات التقليدية، وأخذها طابعاً أكثر منطقية. فى المرحلة الماضية، ونتيجة لهزيمة تاريخية واضحة (انقلاب ٢٨ مرداد)، كان ثمّة انطلاق عاطفى وحالة غضب عارمة؛ أمّا الآن؛ فقد حلّ محلّه اضطراب يموج فى شعر فروغ فرخزاد؛ بسبب ذلک الانعتاق من الرغبات التقليدية. من المضامين المستعذبة فى هذه المرحلة، ظهور نوع من العرفان الذى لا يمتّ بصلة إلى تصوّفنا التقليدى والسلفى، بل بزغت شمسه متأثرة بالتصوّف البوذى وتصوّف الشرق الأقصى: الصين واليابان. نجد النموذج الأمثل لهذه النـزعة عند سهراب سبهرى، إلى جانب بعض تجارب هوشنک ايرانى المثيرة للانتباه. ينهل العرفان فى شعر سبهرى من منهل بعيد عن الثقافة الإيرانية والإسلامية. (١٣٨٧ش: ٦٩ - ٧٢)

من الخصائص التی تعد وليدة ذهن نيما، وقد أوردها لأول مرة علی أرض الشعر الفارسی: الصبغة المحليّة، وإن كنا نجد أقدامها الباهتة فی المرحلة الماضية؛ لكنّها تتبلور فی هذه المرحلة بالذات. تعنی الصبغة المحليّة: أن الشاعر الخراسانی -مثلاً- يتحدّث بطريقة تختلف عن الشاعر الطهرانی. كان الشعر الكلاسيكی الفارسی يفتقر إلی الصبغة المحليّة، لأنّه كان ينهل من منهل التجارب الشعرية القديمة و ليس من التجربة الشخصية عند الشاعر؛ ولكن نيما جرّب حظّه فی ذلک منذ باكورة أعماله؛ فاتخذ شعره صبغة محليّة وأحياناً كان يتعدّی ذلک لتشمل هذه الصبغة مفرداته ورموز شعره. (١٣٨٢ش: ٩٣)

من الناحية الاجتماعية تخفّ صرامة الشعراء العاطفية فی تعاطيهم مع القضايا، وهم يركّزون علی القضايا الاجتماعية أكثر ويتورّطون فيها ويتعقلّونها أكثر، وفی الحقيقة يسعون وراء إيجاد حلول منطقية للمشاكل. يـبدأ هذا الجيل بالتساؤل: ما الذی يجب فعله؟ فيصبح ذلک اليأس والأمل المنقطع النظير باهتاً، ولكنّ هذه المشتركات بينهم تتحوّل إلی فكرة اجتماعية عميقة مع نزعة نقدية وأحياناً كوميدية. تزداد نسبة تفكير الشاعر فی هذه المرحلة. يصوّر ضرب من النقد الاجتماعی أرضية الشعر الرئيسة، والذی يتمثّل فی غالبه لدی فروغ، وشاملو، والآخرين، وتغيض الشحنات العاطفية السطحية ليحلّ محلها تفكير عاطفی خالص.

تصل اللغة الشعرية فی مسيرتها التكاملية إلی ذروة غنائها. تفقد عائلة الكلمات تلک الألفة المحكيّة التی كانت تتمتّع بها سالفاً. أفضی هذا التذبذب فی علاقات عائلة الكلمات وفی نظامها المعتاد، إلی تحوّل بنية الصور البلاغية من حيث عناصرها البنّاءة؛ فباتت الصور أكثر غرابة وعمقاً. تجدر الإشارة إلی هذه النقطة: أن انبثاق هذه العلاقات الجديدة فی مشتقات الكلمات؛ أدّی إلی حلول المجاز بأنواعه محلّ التشبيه، الأمر الذی صاغ محور الأسلوب فی لغة الرومانسيين، ومرحلة ما بعد ٢٨ مرداد/أغسطس وتحديداً فی أعمال نادرپور وما شاكله. قد غيّر تطوّر اللغة الشعرية هذا، الرؤية الشعرية وتجربة الشاعر فی الحياة بشكل جذریّ بالنسبة إلی المراحل السابقة. يتمكّن الأدب الفارسی بدءًا من هذه المرحلة فصاعداً من الوقوف إلی جانب الأدب العالمی المعاصر وذلک فی نماذجه الرائعة، مثل: أعمال أحمد شاملو، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهری.

أما من حيث الموسيقى، ابتعد فريق عن العروض النيماوى من جوانب عدّة، وضربوا صفحاً عن القواعد التى التزم بها نيما، وهكذا نشأ أسلوب أدبى يشكّل خمسين بالمئة من شعر اليوم المسمّى بشعر البياض أو قصيدة النثر والذى نرى نماذجه المرموقة عند شاملو وأتباعه. إضافة إلى قصيدة النثر التى تبحث عن نظام موسيقىّ خاصّ بها، تقدّم فروغ فرخزاد تجربة جديدة قريبة من عروض نيما. (١٣٨٧ش: ٧٣ - ٧٥)

من عناصر التغيير الثقافية المهمة فى هذه المرحلة: ترجمة الأشعار الأجنبية (الأوروبية وحتى الشرقية) ونشرها. لقد أبدى شاملو اهتماماً بالغاً للوركا، كما يمكننا رصد أقدام المقاومة الفرنسية أيضاً فى أشعار بعض الأدباء، كذلك تأثّر أحمد شاملو من إيلوار، وأراغون من شعراء المقاومة الفرنسية، وذلك فى أشعاره الغزلية بوجه خاص. حتى عنوان ديوانه «آيدا در آينه» (آيدا فى المرآة) يذكّرنا بـ«إليزا فى المرآة» لأراغون. كما كان -من أدباء فرنسا الآخرين- لـسان جون بيرس تأثيرٌ على شعر هذه المرحلة، وتحديداً على سهراب سبهرى. هذا التأثير يرتبط ببنية الصورة ونوعية علاقة المفردات أكثر من ارتباطها بالصور البلاغية المتعلقة بالبحر. (المصدر نفسه: ٧٨)

٤. من سنة ١٣٤٩ش/١٩٧٠م (تصاعد النضال المسلح) إلى بهمن سنة ١٣٥٧ش/فبراير ١٩٧٩م (سقوط السلطنة)

المرحلة الأخرى التى لها أهمية قصوى من الناحية الاجتماعية، تبدأ من ١٩ بهمن ١٣٤٩ش/فبراير ١٩٧٠م (ثورة سياهكل المسلحة)، وتستمرّ إلى سقوط سلطنة محمدرضا شاه. تشهد هذه المرحلة نشاطاً متزايداً للشباب الذين وسموا هذه المرحلة بإبداعاتهم الشعرية. يعد بعض الوجوه فى هذه المرحلة استمراراً للمرحلة السابقة: مثل أحمد شاملو، ومحمد زُهَرى، وسياوش كسرايى، وخسرو كلسرخى، وإسماعيل خويى، ونعمت آزرم، وميمنت ميرصادقى، وسعيد سلطانبور؛ والآخرون هم الشعراء الجدد، من مثل: على ميرفطروس، ورضا مقصدى، وسعيد يوسف، والشعراء الشباب الذين نجد نماذجهم الشعرية فى كتاب «شعر جنبش نوين» (الحركة الحديثة فى الشعر) لصفر فدايى نيا. هؤلاء إلى جانب الشعراء الذين لقوا حتفهم فى الصراعات المسلحة، مثل: سعيد پايان أو مرضية أحمدى أسكويى، يعتبر هؤلاء الشعراء من الذين نوّهوا بالكفاح المسلّح و

أثنوا عليه؛ فلا نرى ذلک الخضوع والإحباط فی شعرهم، و قد انتهت بالنسبة لهم مرحلة «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (لنؤمن ببداية فصل البرودة)، ولو أن فروغ فرخزاد نفسها قد تعتبر أول مبشّر بحرب العصابات، والكفاح المسلح.

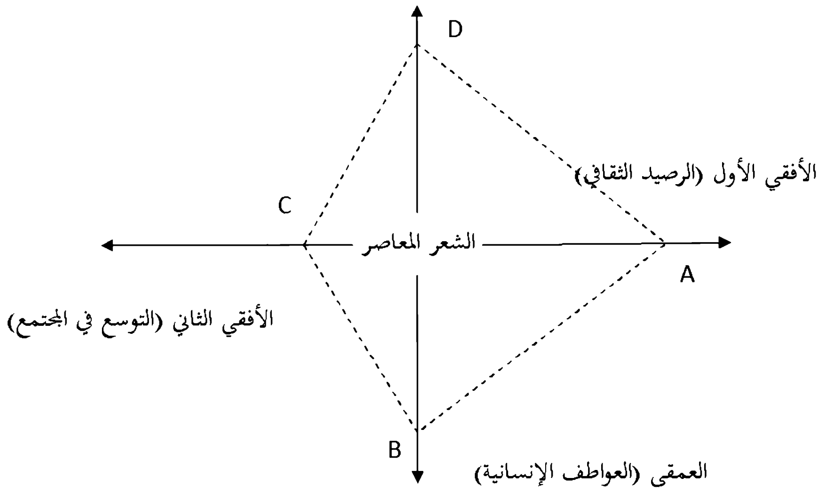
تمخّض الصراع المسلح الذی بدأ فی «سیاهکل» بنطاق واسع ومحدّد، والکفاحات الحماسية التی أعقبت خلف ذلک، عن تغيير مفهوم الصراع والرؤية الاجتماعية لدی جيل الشباب، أی الأكثرية الساحقة من مجتمعنا. لقد تغيّر انطباع الشعب من الصراع وأجوائه الروحية بعد هذه التطورات المسلحة. بطبيعة الحال تأثر الشعر بهذا الفضاء الأرجوانی الممزوج بدخان الرشّاشات. الأصوات التی تدوّی فی هذه المرحلة تتصّل بأحمد شاملو و إسماعيل خويی أكثر من الآخرين.

قد بقی كلّ من اللغة والموسيقی والتخيل والبناء الشعری علی حاله فی المراحل المنصرمة، إذ انقضی استيعاب تلك التجارب دون الاستقاء من بيئة الشعراء؛ فحان الوقت لمثول قرن من التجارب الشعرية فی خدمة حياة الإنسان وقد تمّ ذلک بالفعل. انبثق عنصر هذا التطور الاجتماعی عن بدء الكفاح المسلح، والعوامل الاقتصادية السياسية التی كانت تعتبر الكفاح المسلح، السبيل الوحيد للنضال. أمّا فی الشأن الثقافی؛ فقد نشر عدد آخر من القصائد المترجمة، وكان للأدب السرّی والجماعی والأدب بمعنی الكلمة تأثيره علی الشعر فی هذه المرحلة.

المضامين الشعرية الحديثة فی هذه المرحلة، عبارة عن: الإشادة بأبطال الكفاح المسلح، ووصف التعذيبات والسجون، وساحات الإعدام، إضافة إلی تحطيم كلّ عناصر اليأس، والقنوط المتواجدة فی المرحلة السابقة، وترقّب مجیء أمر يحلّ مثل الربيع من كلّ حدب وصوب. عناصر الصور البلاغية والدلالات الشعرية فی هذه المرحلة تستقی مصادرها من البحر والموج والحجر والعشب والأرغوان والشقائق والكوكب الأحمر والعاصفة والبندقية وهكذا من التفجير و التحطيم. الخُلاصة، شعر هذه المرحلة هو ترجمة سيرة الشقائق. (المصدر نفسه: ٧٩ - ٨١)

أما فيما يتعلق بالرسم البيانی للشعر الفارسی المعاصر، فلقد ازدهر الشعر فی هذه المرحلة علی خط الرصيد الثقافی. يتناسب هذا النمو مع نسبة تفوّق شعر الدستورية

مقارنةً بالمرحلة الأولى (قبل الثورة الدستورية) بالذات. قد توسّعت العناصر الثقافية العصرية إلى حد ما فى الشعر المعاصر سواء عبر ترجمة الآثار الأوروبية أو مباشرة وعن طريق دراسة الأعمال الغربية . قد أقبل بعض الشعراء فى هذه المرحلة على الثقافة الأروبية، رغم أنّهم كانوا ينتفعون بالثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة، وهكذا تبلورت الثقافة المسيحية مرة أخرى فى أدبنا كمصطلحات الإنجيل والتوراة، المتواجدة فى شعر أحمد شاملو. هذا وقد أبدى بعض الشعراء فى هذه المرحلة (أخوان ثالث، وسهراب سبهرى، وهوشنک إبتهاج) رغبتهم فى الأديان الآرية القديمة (الزرادشتية والبوذية)، كما أبدى بعضم ضوءًا أخضر للتيارات الفلسفية المختلفة وحتى العلوم العصرية، ولو أن تلقى الشعراء من هذا الأخير باء بالفشل. إذن نحتسب نظراً لهذه المعلومات، حصة كبيرة لهذه المرحلة الشعرية على الخط الأفقى الأول. من جهة أخرى تمخض استحواذ نظرية نيما فيما يتعلق بالشعر الحر ونشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلى جانب نشر الكتب الفارسية وتعديل النقائص اللغوية - التى طرحت عبر المدارس والمجلات- عن ارتفاع الخط الصعودى فى رسم الشعر المعاصر. يجدر الانتباه كذلك إلى الخط العمقى المشير إلى الخلفيات الإنسانية فى الشعر المعاصر؛ حيث امتدّ إلى حيث امتدّ شعر الدستورية أو إلى نقطة قريبة منه. لكنّه لمّا يشهد ارتفاعاً على الخط الأفقى الثانى (التوسع فى المجتمع)، وقد منيت محاولات الشعراء المعاصرين على هذا الخط بالفشل، كما هو الحال فى أيامنا هذه. فقد تمسّک الشعراء بذرائع مختلفة لتبرير هذا الفشل، ومنها قلة ثقافة المجتمع أو أن الشعراء الكبار حتى فى أوروبا ضاقوا ذرعاً بسريان شعرهم فى عامة الناس، لكن يتطرّق الشکّ إلى مثل هذه الأسباب؛ إذ تعايش هؤلاء الناس الأميون مع قصائد سعدى، وحافظ عبر القرون العابرة. و فى أوروبا لا يتصف الموضوع بهذه الشمولية كما يزعم البعض؛ فلابد للشعر المعاصر أن يدرک بطله الضائع ليرتفع سهمه على هذا الخط (الخط الأفقى الثانى) من غير أن ينخفض مستواه فى الخطوط الأخرى. كما أن ثمة شعراء مجددون خطوا خطوات واسعة وملحوظة على هذا الخط؛ لكنّهم تنازلوا عن الخطوط الثلاثة الأخرى - لاسيّما الخط الصعودى المهم- تنازلاً مخزياً. قد يكون الرسم البيانى للشعر المعاصر على هذا النحو:



إذا تمكن شاعر فى عصرنا من ان يزيد حصة الخط الأفقى الثانى لتبلغ من نقطة (C) القصيرة إلى زهاء نقطة (B) وما بعدها؛ يعد بالحق شاعراً فحلاً يتربّع على عرش الشعر الفارسى. كما فعل مولوى، وحافظ، وخيام، والفحول الشعرية الأخرى. أمّا هذا الارتفاع فيجب أن يشمل كذلک الخطوط الثلاثة الأخرى؛ لأن ارتفاعها كان لافتاً وملحوظاً بالمقارنة مع الفترة المنصرمة، وليس مع شعر مولوى، وحافظ. (المصدر نفسه: ١٤٤ - ١٤٦)

النتيجة

تناولنا فى هذا المقال نظرة الشاعر والناقد الإيرانى، الدكتور شفيعى كدكنى، فى مراحل الشعر الفارسى المعاصر. بما أن الناقد رسم لكل مرحلة من المراحل الأربع رسوماً بيانية أشارت إلى قضايا مختلفة فى الشعر الفارسى المعاصر شكلاً ومضموناً، فنحاول فى هذا المقام أن نذكر النتائج حسب هذه الرسوم البيانية:

١. شهدت الساحة الشعرية الفارسية فى مرحلة الحركة الدستورية، قياسا بمرحلة

الأدب القاجارى، تطورات مختلفة من حيث البناء والمضمون أدّت إلى توغّل الشعر فى طبقات الجمهور، وتوسيع المخزون الثقافى عند الشعراء، والتحرّر نهائياً من أسمال الأدب البلاطى، والسعى لانعكاس الحياة اليومية فى الشعر والأدب و... إلخ.

٢. المشهد الشعرى فى مرحلة حكم رضا شاه لايختلف كثيراً عن نظيره فى مرحلة الحركة الدستورية؛ لكنه ونتيجة التعتيم الإعلامى والضغط الذى كان يمارس ضد المثقفين والأدباء، تشهد هذه المرحلة تراجعاً نسبياً فى إقبال الجمهور على الشعر والأدب. أما فى المقابل يؤدّى إنتشار المدارس والصحف إلى جانب توغّل الثقافة الأروبية فى المجتمع إلى توسيع المخزون الثقافى واللغوى عند الشعراء.

٣. يقسَّم المشهد الشعرى الفارسى، من بعد حكم رضا شاه حتى انتصار الثورة الإسلامية، إلى أربع مراحل مختلفة؛ لكنه بوجه عام يمكننا أن نرصد مجموعة من الخصائص والسمات تشمل كل المراحل على السواء، نذكرها فيما يلى:

أولا، يشهد الرصيد الثقافى عند الشعراء نمواً هائلاً وذلك نتيجة إقبالهم على الثقافة الأروبية إلى جانب اهتمامهم للثقافة الإسلامية والإيرانية العريقة. ثانياً، يتمخض إستحواذ نظرية نيما يوشيج فيما يتعلق بالشعر الحر ومن ثمّ نشر المباحث النقدية حول جوهر الشعر إلى جانب توسيع رقعة النشر وتعديل النقائص اللغوية عن تطور الجماليات الفنية عند الشعراء. ثالثاً، ينخفض مستوى إقبال الجمهور على الشعر قياساً بمرحلة الحركة الدستورية. ورابعاً، يتمكّن الشعر المعاصر بفضل الروائع الأدبية عند فحوله الشعرية من أمثال: أحمد شاملو، ومهدى أخوان ثالث، وفروغ فرخزاد، وسهراب سبهرى و...إلخ، الوقوف إلى جانب الشعر العالمى.

المصادر والمراجع

شفيعى كدكنى، محمد رضا. ١٣٨٢ش. ادبيات فارسى: از جامى تا روزگار ما. ترجمة حجت الله اصيل. الطبعة الثانية. طهران: نشر نى.

________. ١٣٨٦ش. موسيقى شعر. الطبعة العاشرة. طهران: انتشارات آگاه.

________. ١٣٨٧ش. ادوار شعر فارسى (از مشروطيت تا سقوط سلطنت). الطبعة الثالثة. طهران: انتشارات سخن.

ـــــــــــــــــ. ١٣٩٠ش. با چراغ و آینه (در جستجوی ریشه های تحول در شعر فارسی). الطبعة الأولى. طهران: انتشارات سخن.

مكانة فئة "العمّال والمزارعين" الكادحة فى أشعار فَرُّخِى يَزدى

محمودرضا توكلى محمدى*
مهدى ناصرى*

الملخص

تَعتزُّ إيرانُ منذ القديم بأبطالها الذين قد بَذلوا نفسَهم ونفيسَهم من أجل تقدّم الوطن وعمرانه. وفى هذا الأثناء يحظى الشعراء الملتزمون، الذين بذلوا قصارى جهدهم فى الدفاع عن وطنهم، بأهمية كبيرة. يعتبر الشاعرُ المعاصر فرّخىّ يزدىّ (١٢٦٧-١٣١٨ش) واحدا من هؤلاء الذين عشقوا الوطن وعكفوا على الدفاع عنه فى جميع أشعارهم. فقد وقف فرّخىّ يزدىّ ضدَّ العدوّ الأجنبىّ وتطرّق إلى هذه المسألة فى ضمن أشعاره. كان فرّخىّ يعيش فى عصر تسوده التدخلاتُ الأجنبيةُ، والاضطراباتُ، والفوضى، والظلمُ وكَبتُ الحريات؛ فتربّى فى هذه الأجواء حيث لم يدّخر جهدا من أجل الدفاع عن الوطن، وقطع يد الأجانب وعملائهم حتى لم يبخُل فى بذل مُهجَتِه دون استقلال البلد وسيادته فَطَبع بدمه طبعةَ الصداقة والصحة على هدفه المنشود وسعيه المجهود. فمِن منطلق ذلک يتعرّض هذا المقالُ لدراسة كلمتَى المزارع والعامل فى ديوان فرّخىّ يزدىّ كى يبين اهتمامَ هذا الشاعر، والتزامه بالوطن أكثر من ذى قبل.

الكلمات الدليلية: فرّخىّ يزدىّ، حبّ الوطن، المزارع، العامل، السياسة، الاستعمار.

*. أستاذ مساعد بجامعة قم، إيران.
*. أستاذ مساعد بجامعة قم، إيران. Mahdinaseri23@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٥هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/٢٢هـ. ش

المقدمة

لقد عانى الشرقُ الأوسطُ في القرنين الأخيرين من مصائبَ كثيرةٍ لم تتمخّض عنها إلا نهبُ الثروات الطبيعية على يد المحتلّين وتدمير البُنَى التحتية والصناعية والزراعية للبلدان المسلمة في المنطقة في إطار سياساتهم الاستعمارية. لقد تمّ تصميمُ هذه الخطة العدائية وتنفيذها من جانب البلدان الغازية بحيث يمكن الادعاءُ بأنّ في كثير من الحالات نجحت هذه القوى الاستعمارية في الوصول إلى أهدافها السيئة، ومما لاشك فيه أنها لم تكن قادرةً على إنجاز مشاريعها لو لم تكن تَحظَى بمساعدة عملائها في هذه البلدان؛ الخونة الذين كان هدفُهم الرئيسُ إرضاءَ أسيادهم الغربيين حيث قد بذلوا قصارى جهدهم في الوصول إلى هذا الهدف. تُمثِّل الحكومتان الغجرية والبهلوية العميلتان، نموذجا بارزا من هذه الحكومات في إيران الذين دَمَّروا البلادَ بسبب جهلهم وحمقهم وتبعية الأجانب وخياناتهم للبلد. في هذه الفترة حينما تغيرت قيمُ الحياة تغيرت كذلك المشاعرُ والرؤيةُ إلى الحياة.

قد بَرز الشعرُ في عهد "مشروطة" مليئا بالمشاعر العاطفية الحادّة. وقد تمّ الانتباهُ إلى مشاعر الإنسان في هذا العصر من خلال أشعار إيرج، وبهار، ودهخدا، وعشقي، وعارف، ولاهوتي، وفرّخيّ والآخرين. (شفيعي كدكني، ١٣٥٩ش: ٧٥) أثناء ذلك لقد تمّ ظهورُ الأبطال الذين قد بذلوا نفسَهم و نفيسَهم في معركة غير متكافئة ولكن مقدّسة؛ فقد بذلوا قصارى جهدهم في الدفاع عن وطنهم، وقطع يد الأجانب وعملائهم. وهم لم يبخلوا في بذل مهجهم دون تطور بلدهم وسعادة شعبهم وطبعوا بدمهم طبعةَ الصداقة والصحة على هدفهم المنشود وسعيهم المجهود.

يعتبر فرّخيّ يزديّ من هؤلاء الأبطال الذين وقفوا ضدَّ العدوّ إذ كان يحبُّ الوطنَ ويتطرّق إلى هذه العقائد في شعره وكان يوجّه ضربةً قاضيةً على أعمدة قصر الاستبداد والاستعمار بحيث يزلزِل أعمدتَه الرئيسةَ. كان فرّخيّ من المصاديق الحقيقية لمصطلحات مثل التضحية، وطلب الحرية، وحبّ الوطن، ومكافحة الاستبداد و بقية الألفاظ التي كانت تُعتبر آلةً لتنفيذ الأهداف السيئة لجمع غفير من الحمقى والطامعين. (محمدي، ١٣٧٥ش: ٢٦٧) لم يكن فرّخيّ أبدا رجلَ هدوء بل قد استَخدمَ نفسَه وشعرَه وأدبَه وكلَّ ما يمتلك في

هذه المكافحة وقدّم كلَّ مساعيه بدون أىّ رياء كهدية لاعتلاء بلده وانتصاره. ولقد عَرَفَ شاعرُنا الكبيرُ وبسبب اتصافه بالبصيرة السياسية وفهم الأهداف الاستعمارية لأعداء الوطن، أغراضَهم الطالحةَ وخطا خطوة عامّة لإبطال دسائسهم الاستعمارية.

كانت الزراعةُ والصناعةُ تُعدّان من الهياكل الهامّة التى كان يطلب العدوُّ الإيرانىُّ الكامن حقده للإيرانيين، هدمَه الحقيقىَّ للوصول إلى أهدافه الاستعمارية السيئة الطالحة؛ لأنه كان يعرف أنّ إيران بعد افتقاد هذين القسمين الرئيسين قد تبدّل إلى بلد مستهلک كبير لمنتجات بلدانهم وإثر ذلک كانت تتغير إلى بلد تابع من حيث الاقتصاد والسياسة إلى البلدان الغربية والطاغية المستعمرة. «إنّ التطوراتِ الاجتماعيةَ التى قد حدثت خلال القرن الماضى والانتباهَ إلى الطبقة العاملة والزارعة، إلى جانب مضامين التطور والازدهار والحرّية وحبّ الوطن، نفخت روحا جديدا فى الشعر الفارسىّ المعاصر.» (زرين كوب، ١٣٦٣ش: ٣٦)

حسب ما مضى رأى فرّخىّ كشاعر وطنىّ ومحبّ للوطن، أنه من الواجب عليه أن لاينشد الأشعارَ السياسيةَ فحسب بل يدافع عن الطبقة الزارعة والعاملة كما قد تطرّق فى أشعاره إلى قضية الرأسمالية الغربية فى وطنه حتى يتمكّن من تنوير أذهان الناس أو تقديم صورة واضحة عن الأهداف الطالحة للدول الاستعمارية وعمّالها فى بلدنا إيران. قد جمعت أشعار فرّخىّ فى طياتها مضامينَ عامّةً كالحرّية، والأخوّة، ومحاربة تبعية الأجانب، والاحتجاج العارم على جميع الأنظمة السياسية والاجتماعية التى وضعت تنفيذَ سياسات الاستعمارية الامبريالية على عاتقها. (آرين بور، ١٣٨٢ش: ٥٠٨)

يتطرّق هذا المقالُ إلى دراسة ديوان شاعرنا فرّخىّ محاولا أن يكشف عن مكانة الزارع والعامل فى شعره مبرزا آراءَه حيالهما. ولذلک وبهدف تعرّف القرّاء على ظروف إيران السياسية طوال عصر فرّخىّ وتعرّف أكثر على هذا الشاعر الوطنىّ نَذكُر فى البداية بعضَ المعلومات بصورة خاطفة ثمّ نُلقِى الضوءَ على رؤية الشاعر للطبقة الزارعة والعاملة حيث يتمّ تفسيرُ هذه الأشعار بصورة دقيقة.

التعرّف على ظروف إيران السياسية فى عصر فرّخىّ يزدىّ

ولد فرّخىّ يزدىّ فى فترة كانت تَعجّ إيرانُ بأحداث سياسية معقّدة وتتصارع مع

أحداث وأزمات سياسية كانت تكمن أيادی الاستعمار البريطانیّ مغطّاة بها. نهدف فی هذا المقطع أن نعالج وبصورة خاطفة أوضاعَ إيران السياسيةَ طول حياة فرّخیّ يزدیّ ليتعرّف القارئُ إلی حدّ علی ظروف ذلک العصر كما يدرِک بعضَ جوانب تأثير هذه الظروف علی أشعاره وبعد ذلک نتطرّق إلی مسألة مكافحة الاستكبار فی إطار الدفاع عن المزارع والعامل فی أشعار فرّخیّ. وُلد فرّخیّ عام ١٢٧٦ش فی يزد. ويمكن القولُ إنّ أوّلَ حادثة سياسية فی عصر فرّخیّ هی إصدارُ قانون "ثورة الدستور" وفتحُ أوّل مجلس وطنیّ فی عام ١٢٨٥ش، والذی إثر قيام محمد علی شاه وبسبب مخالفته القانون تمّ تدميرُه وبدأت فترةُ الاستبداد الصغير والممارسات القمعية ضدّ مطالبی الحرّية. (راجع: مدنی، ١٣٦١ش، ج١: ٥٣)

زادت فی عام ١٢٩٠ش حكومتا روسيا والإنكليز ضغوطاتِهما علی إيران حيث قامتا بتدخّل عسكریّ فی البلد وأجبرتا الحكومةَ علی قبول معاهدة ١٩٠٧م والتی تنصّ علی تقسيم إيران إلی مناطقَ تحت سيطرة روسيا والإنكليز إضافة إلی منطقة محايدة تحكمها حكومةُ إيران. بعد إلغاء معاهدة ١٩٠٧م فُرضت علی إيران معاهدةُ ١٩١٥م والتی كانت أصعب وأسوأ من المعاهدة الأولی بحيث أصبحت تلک المنطقةُ المحايدةُ أيضا تحت سيطرة روسيا والإنكليز ولم تَعُد لحكومة إيران منطقةٌ تحكمها بنفسها. (راجع: المصدر نفسه:٧١؛ وأيضا: محمود، ١٣٦٧ش: ٦و٧و٨)

بدأت فی التاسع من مرداد عام ١٢٩٣ش الحربُ العالميةُ الأولی وتعرّضت إيرانُ، رغم إعلان محايدتها فی الحرب، لهجماتٍ عنيفةٍ من قبل الدول المتخاصمة بحيث تحوّلت إلی مسرح للفوضی والاضطرابات. فازدادت تدخلاتُ الدول الاستعمارية الغربية ولاسيما الانكليز فی البلد. ففی عام ١٢٩٧ش تشكّلت دولةُ وثوق الدولة والتی كانت بشكل كامل منتميةً إلی دولة بريطانيا. وبعد عام تمّ توقيعُ معاهدة ١٩١٩م المخزية التی جعلت إيران بصورة كاملة تحت سيطرة بريطانيا.

نبذة عن حياة فرّخیّ يزدیّ

ولد ميرزا محمد فرّخیّ يزدیّ ابنُ محمد إبراهيم سمسار اليزدیّ فی ١٦ من شهريور

عام ١٢٧٦ش في مدينة يزد. كان محمد الولد الثاني للأسرة. فقد بدأ دراساتِه الابتدائيةَ في الكتاتيب وأخذ يتعلّمُ اللغةَ الفارسيةَ ومقدّماتِ اللغة العربية حتى ذهب إلى مدرسة برلين التي تمّ تأسيسُها بيد الإنجليزيين في مدينة يزد. في تلك الأثناء مال فرّخيّ إلى الشعر والأدب كما قد اشتاق كثيرا إلى مطالعة "كليات سعدى" وديوان شاعرنا الإيراني مسعود سعد سلمان. كان فرّخيّ متأثرا في أسلوبه الشعريّ من سعدى. وحينما كان له من العمر خمس عشرة سنةً طُرِدَ من مدرسة برلين بسبب إنشاد شعر استَنكَر فيه الدعاياتِ النصرانيةَ ومن تلك الأشعار: (سبانلو، ١٣٧٥ش: ٢٥)

سخت بسته با ما چرخ عهد سست پیمانی
داده او بـــه هـــــر پستی دستگاه سلطانی
دین زدست مردم بـــــرد فکرهای شیطانی
جمله طفل خود بردنـــــد در سرای نصرانی
ای دریغ از این مذهب داد از این مسلمانی
صاحب الزمان یک ره سوی مردمان بنگر
کـــــز پی لـــــــسان گشتند جمله تابع کافر
در نمازشان خـــــواندند ذکر عیسی اندر بر
پا رکاب کن از مــــهر ای امام بـــــحر و بر
پیش از اینکه این عالم رو نهد به ویرانی
در نـــمازشان گـــشتند جمله آگه و معتاد
گرچه نبود ایـــشان را از نـــماز ایزد یاد
شخص گبرشان عالم مردم ارمـنی استاد
بهردرس خوش‌دادند دین احـمدی برباد
خاکشـان به سـر بـادا هـر زمان به نادانـی

- لم تَفِ الأيامُ بمواعيدها وأعطَت كلَّ لئيم زمامَ الحكم.
- قد قدّم الدينُ النصرانيُّ للناس أفكارا شيطانية، وقد ذهب الجميعُ بأولادهم إلى دير النصرانية.

– وا أسفا لهذا المذهب ويا للمسلمين.

– يا صاحبَ العصر! أُنظر لحظة إلى هؤلاء الناس وأنقِذهم إذ إنهم يقتدون بالكفّار.

– إنهم يذكرون فى صلاتهم بدلا عن محمد (ص) اسمَ عيسى (ع)، فقُم يا صاحبَ العصر! وخَلِّصهم من هذا الجهل.

– قبل أن يصبح هذا العالم خرابا.

– فقد أصبحت صَلاتُهم عن عادة وبدون أى تدبّر ودون أن يعتقدوا بالله.

– قد أصبح الكافر عالما وأستاذا لديهم، فويلٌ لهم إذ إنهم قَضَوا على دين محمد(ص).

– ويلٌ لهم إذ إنهم لايزالون يخوضون فى جهلم وغباوتهم.

بعد أن فُصِلَ شاعرُنا الكبير فرّخيّ عن المدرسة، صار يبذل جهودَه لمواصلة الحياة كما لم يكن ليغفل عن الدراسات والقراءات الأدبية فكان يهتمّ اهتماما كبيرا بالناس ومشاكلهم الاجتماعية. وبرز فى نفسيته طلبُ الحرية والاشتياقُ إليها. كان فرّخيّ على هذا النسج حتى أنشدَ أوّلَ شعره حول حمد الحرّية وذلک بعد إصدار حكم "ثورة الدستور" فى ١٤من مرداد عام ١٢٨٥ش وهو: (المصدر نفسه: ٢٦)

قسم به عزت و قدر و مقام آزادی　　　که روح بخش جهان است نام آزادی

به پیش اهل جهان محترم بود آن کس　　　که داشت از دل و جان احترام آزادی

– أقسم بعزّة الحرية، وقيمتها ومقامها إذ إنّ اسمَ الحرية وحده ينعِش العالَمَ بأجمعه.

– من كان يكنّ للحرية حقَّ الاحترام كان من المُكرَمين المحبوبين فى العالم.

كان فرّخيّ صحافيا، وشاعرا شعبيا وسياسيا قادرا. كان يسَمِّى نفسَه «محبَّ الحرية» ويدافِع فى أشعاره كلها عن هذا الحبّ المقدس. (آرين بور، ١٣٨٢: ٥٠٧)

قد زُجَّ فرّخيّ فى السجن بسبب مواقفه الحادّة فى الدفاع عن الحرية ومكافحة الاستبداد ولاسيما المعارضة مع «ضيغم الدولة القشقايى» الحاكم فى يزد فى تلک الأزمنة. وقد تمّ خياطةُ شفتيه بالخيط والإبرة وذلک بسبب حكم من جانب ضيغم الدولة، وقد سُمِّى بنفس السبب عند محبّى الحرية بلسان المِلّة أى لسان الشعب. وفى عام ١٢٨٩ش سافر فرّخيّ إلى طهران لمواصلة نشاطاته السياسية والصحفية ثمّ إثر اندلاع الحرب العالمية الأولى ومعارضته مع السياسات الاستعمارية للإنكليزيين قد

أجبرِ المهاجرةَ إلى العراق انفلاتا من أيدى العملاء الإنكليزيين عام ١٢٩٦ش.

المزارعون والعمّال فى شعر فرّخىّ

وجدنا بعد دراسة كاملة و عديدة لأشعار فرّخىّ يزدىّ تسعَ قصائد يتطرّق فيها الشاعرُ إمّا مباشرة وإمّا غير مباشرة إلى مسألة المزارعين والعمّال حيث قد تعاطف مع هاتين الشريحتين من المجتمع الإيرانى وأبدى اهتمامَه البالغَ لهما. من بين هذه القصائد التسع، قد خصّصَ فرّخىّ ثلاثَ قصائدَ للمزارعين والقضايا المتعلقة بهم، وقصيدتين للعمّال، كما تناول المزارعين والعمّال بصورة مشتركة فى أربع قصائد أخرى. ولكى نتعرّف على مواقف الشاعر ومعتقداته بشكل أفضل قمنا بتصنيفها على ما يلى:

أ. الإشارة إلى مكانة المزارعين والعمّال فى المجتمع وتقدير الشاعر لهم.

ب. التبجيل والتقدير لمقام ومكانة المزارعين وثناء عملهم.

ج. الظلم الذى يمارسه الأثرياءُ والأغنياءُ بحق هاتين الشريحتين من المجتمع وعاقبته.

د. الدعوة إلى النضال من أجل استعادة حق المزارعين والعمّال من الرأسماليين والأثرياء.

ه. الدعوة إلى الثورة على الحكومة البهلوية وذلك لعدم مراعاتها حق المزارعين والعمّال.

فانطلاقا من ذلك التقسيم نهدف إلى دراسة كلمتى العمّال والمزارعين فى ديوان فرّخىّ يزدىّ حتى نُبين اهتمامَ هذا الشاعر الوطنىّ، والتزامَه بالوطن أكثر من ذى قبل.

أ. الإشارة إلى مكانة المزارعين والعمّال فى المجتمع وتقدير الشاعر لهم:

كما تقدّم إنّ الاستعمارَ إذا دخلَ فى كل مجتمع، يصيب بادئ ذى بدء الاستقلالَ السياسىَّ والاقتصادى للبلد كما يصيب المعتقداتِ الدينيةَ للشعب حتى يتمكّن من فرض سيطرته وهيمنته على جميع الجماعات المناهضة له. فتَهدف الدولُ الاستعماريةُ دائما إلى إضعاف اقتصاد البلدان المسلمة وتدمير البُنى التحتية والصناعية والزراعية لها. وفى هذا الأثناء قام الاستعمارُ الإنكليزى فى إيران فى إطار سياساته الاستعمارية بتدمير اقتصاد وزراعة إيران. فأدرك فرّخىّ يزدىّ الأهدافَ المشؤومةَ لحكومة إنكليز فتصدّى

لها بأشعاره الوطنية حيث عكف على الدفاع عن الوطن فی جميع أشعاره.

يعتقد فرّخیّ فی إحدی قصائده أنّ جميعَ الناس سَواء كانوا من الفقراء أو الأغنياء يحتاجون إلی النشاطات الزراعية والصناعية ويمدّون يدَ الحاجة إلی العمّال والمزارعين. ثمّ بعد الإشارة إلی هذه الحقيقة المَنسية وهی أنّ كافّةَ الناس يعتاشون من أيدی العامل والمزارع، يفدی قلبَه وحياتَه لكوخ المزارع غير المسقف وبيت العامل المُدمَّر، وهكذا يری قيمةَ العمّال والمزراعين الحقيقيةَ للجميع ويجعل الناس يتفكّرون حول هذه المسألة أنّ لماذا يفتقر العاملُ والمزارعُ إلی أبسط الحائجات اليومية مع أنّ البلدَ بأجمعه مدينٌ لهما:

شاه و گدا فقير و غنی کيست آنکه نيست

محتاج زرع زارع و مهمان کارگر...

ای دل فدای کلبه‌ی بی سقف بذرکار

وی جان نثار خانه‌ی ويران کارگر

(سبانلو، ۱۳۷۵: ٦۳)

- إنّ الملکَ، والشحّاذ، والفقير والغنیّ إنّهم أجمعين يحتاجون إلی زراعة المزارعين وعمل العمّال.

- روحی فداءً للمزارع الذی أصبح كوخُه بلاسقف وروحی فداءً للعامل الذی أصبح بيتُه خرابا.

ثمّ فی قصيدة أخری بعد الإشارة إلی الظلم الذی يعانی منه المزارعون والعمّالُ يقدّرهما قائلا:

خاک پای آن تهی‌دستم که در اقليم فقر

بی‌نگين و تاج و افسر شهرياری می‌کند

(المصدر نفسه، ۷٦)

- أنا تراب مقدم العامل الفقير الذی يحكُم العالَمَ بدون أی خاتم، وتاج وجندیّ.

ب. التبجيل والتقدير لمقام ومكانة المزارعين وثناء عملهم:

فی قصيدة أخری مليئة بالمشاعر والأحاسيس يدافع فرّخیّ عن المزارعين ويقوم

بتبجيل مقامهم وتقدير مكانتهم حيث يفدي بحياته من أجل المزارع الساعي قائلا:

تـا حيات من به دست نان دهقان است و بـس
جان من سر تا به پا قــربان دهقان است وبس
رازق و روزی ده شــــــاه و گدا بـعد از خدای
دست خون آلود بذر افشان دهـقان است وبس
آن که لرزد همــچو مرغ نیـم بسمل صبح و شام
در زمســتان پیـکر عریان دهـقان است وبـس
دور دوران هر دو روزی بـر مـــراد دوره‌ایست
آن که ناید دور آن دوران دهـــقان است وبـس
بر سر خوان، خواجه پندارد که بـــاشد میزبان
غافل‌است‌ازاینکه خود مهمان‌دهقان است وبس
منهـدم گـــردد قصـور مـــالک سرمـــایه دار
کاخ محکم‌کلبه‌ی ویـــران دهـــقان است وبس
«نامه‌ی طوفان» که بـــا خون می‌نگارد فرّخیّ
در حقیقت نامه‌ی طـــــوفان دهقان است وبس

(المصدر نفسه: ٩٨)

ـ روحي فداءً للعامل الساعي طالما أعتاشُ من خبزه ولطالما تعتمد حياتي عليه.

ـ إنّ الرزاقَ لجميع الناس بعد الله سبحانه وتعالى هو يدُ المزارعِ الثَّفِنَةُ.

ـ من ذا الذي يرتعشُ من قمّة رأسه إلى أخمص قدميه في الشتاء إلا المزارعُ العريانُ.

ـ لكل الناس يومُهم في الدهر يصِلون فيها إلى السيادة والسعادة إلا المزارع الذي ليس له يومٌ في الدهر.

ـ يتصوّر الناسُ، وهم جالسون على المائدة، أنهم مُضِيفون، بينما المُضِيفُ الحقيقي هو المزارعُ، وإنهم ضيوفٌ يعتاشون من مائدة المزارع.

ـ سيدمَّر جميعُ قصور الأغنياء والأثرياء وإنّما القصرُ الوحيدُ الذي يبقَى سليما هو كوخُ العامل الذي يعتبر قصرا له.

ـ إنّ رسالةَ الطوفان التى يكتبها فرّخىّ بدمه، إنّما هى رسالةُ طوفانُ المزارع.

ج. الظلم الذى يمارسه الأثرياءُ والأغنياءُ بحق هاتين الشريحتين من المجتمع وعاقبته:

يعتبر فرّخىّ شاعرا ثوريا وطنيا وقف ضدّ الظلم فى المجتمع، فلم يكتفِ فرّخىّ بتبجيل مقام المزارع والعامل وتقدير مكانتهما فى المجتمع بل إنه تصدّى للأثرياء الذين ظلموا بحق المزارع والعامل. فيشير فى إحدى قصائده إلى ظلم الرأسماليين فى حق العامل قائلا:

سرمايه‌دار از سر خوان راندش زجور — با آن‌که هست ریزه خور خوان کارگر

درخز خزیده خواجه، کجا آیدش به یاد — پای برهنه، پیکر عریان کارگر

با آن‌که گنج‌ها برد از دسترنج وی — پامال می‌کند سر و سامان کارگر

(المصدر نفسه: ٦٣)

ـ إنّ الثرىَّ يطرد العاملَ من مائدته بالظلم، مع أنّ الأثرياءَ كلَّهم يعتاشون من مائدة العمّال.

ـ كيف يتسنّى للغنىّ الذى يرتدِى ملابسَ فاخرةً وغاليةً أن يتذكّر العاملَ الحافىَ العريانَ.

ـ مع أنّ الغنىَّ يستفيد من مساعى العامل ويكتسب منها كنوزا كثيرةً إلا أنه مع ذلك يريد أن يقضِى على العامل ويهلكه.

يهدّد الشاعرُ، بعد الإشارة إلى هذه الحقيقة المُرّة أنّ الرأسماليين والأثرياءَ يستغلّون العمّالَ ويسلبون حقَّهم، يهدّد الأثرياءَ والأغنياءَ الظالمين قائلا:

آتش به جان او مزن از باد کبر و عجب — ای آن‌که همچو آب خوری نان کارگر

ترسم که خانه‌ات شود ای محتشم خراب — از سیل اشک دیده‌ی گریان کارگر

یا کاخ رفعت تو بسوزد ز نار قهر — از برق آه سینه‌ی سوزان کارگر

کی آن غنی که جمع بود خاطرش مدام — رحم آورد به حال پریشان کارگر

(المصدر نفسه: ٦٣)

ـ أيها الرجلُ الذى يأكل خبز العامل بكل بساطة وسهولة، لاتكن متكبرا أمام العامل ولاتُثِر النارَ فى قلبه.

ـ أيها الإنسانُ الثریُّ، إننی أخاف علیک من دمار بیتک أمام عینَی العامل الغارقتين بالدموع والتی تكاد تُوجِد سیلا عارما یقضی علیک.

ـ يحرق صرحُک الشامخُ من برق صدر العامل الحامی.

ـ إنّ الغنیَّ لایرحَمُ العاملَ إذ إنّه فی ارتیاح ورفاهیة تجعله عدیم الخبر من حال العامل المحزنة.

يفتح الشاعرُ بذكاوة كاملة الطريقَ للقيام أمامَ الظلم الموجود فی المجتمع بحيث يعلّم الناسَ حتی لایتوقعوا بمستقبل أحسن للمجتمع إذ إنّ الأغنیاء والرأسماليين لايشعرون بما يقاسيه المزارعون والعمّال. «يعتقد فرّخیّ أنّ القوّة التی تستطيع أن تنجی الشعبَ من شقاوته إنّما تكمن فی إرادة الشعب فقط، فعلی الشعب أن يأخذ زمام الأمور ويحدّد مصيره لحياة مليئة بالاستقلال والحرّية والرخاء.» (آرين بور، ۱۳۸۲ش: ۵۰۸)

مما لاشک فيه أنّ الإنسانَ الذی يواسِی الشعبَ ويتعاطف معه فی حزنه ومشقّاته، بعد قراءة هذه الأبيات يخطر بباله هذا السؤال: ماذا علينا أن نفعل؟ يجيب فرّخیّ ردّا علی هذا السؤال فی المقطع التالی أی عندما يطالب بالقيام ضدّ الرأسماليين لاستعادة حقّ المزارع والعامل.

يشير الشاعرُ فی قصيدة أخری إلی ظلم الرأسماليين والأثرياء فی حق المزارعين والعمّال قائلا:

آنچه را با کارگر سرمایـــه‌داری مـــی‌کند

با کـبوتر پنـــجه‌ی بـــاز شکاری می‌کند

مـــی‌برد از دسترنجش گنج اگر سرمایه‌دار

بـهر قتـلش از چه دیگر پافشاری مـی‌کند

سال‌ومه درانتظار قرص‌نان، شب‌تا به صبح

دیـده‌ی زارع چـرا اخـــتر شماری می‌کند

تا به کی ارباب یارب بـــرخـــلاف بندگی

چون خدایان بردهاقین‌کـــردگاری می‌کند

(المصدر نفسه: ۷٦)

ـ إنّ الرأسماليَّ يسلب حقَّ العامل ويسطو عليه كما يسطو البازُ الجارحُ على الحمام.

ـ يحصل الرأسماليُّ من خلال المتاعب والمشقّات التى يتحمّلها العاملُ على كنوز كثيرة، فلماذا يصبر الرأسماليُّ على قتل العامل.

ـ تنتظر عينا العامل على مدى العام ليلا ونهارا الحصولَ على لقمة خبز.

ـ يا ربّ! إلى متى إنّ السيد أو الرئيس على خلاف العبودية يحكم كالآلهة على المزارعين.

يشبّه فرّخىّ الرأسماليَّ بالباز الجارح، كما يشبّه العاملَ بالحَمام الذى يسطو عليه البازُ، معترضا إلى الظلم الموجود فى المجتمع سائلا: لماذا إنّ الغنىَّ الذى اكتسب أموالَه من مساعى العامل لايزال يظلم العاملَ؟ لماذا لايزال يحتاج المزارعُ إلى لقمة خبز لغده؟ ولماذا إنّ الإقطاعىَّ يحكُم المزارعين كالآلهة ويصبح صاحبَ جميع ممتلكاتهم؟

وهكذا يسأل فرّخىّ فى مكان آخر:

دستـــرنج كـــارگر را تـا به كى سرمايه‌دار

خرج عيش و نوش و اشياء تجمل مى‌كند؟

(المصدر نفسه: ٨٤)

ـ إلى متى يبدّد الرأسماليُّون والأثرياء مساعى العمّال فى لهوهم ومجونهم.

د. الدعوة إلى النضال من أجل استعادة حق المزارعين والعمّال من الرأسماليين والأثرياء:

يدعو فرّخىّ فى هذه المرحلة إلى النضال مع الرأسماليين والأغنياء وحُماتهم الذين سلبوا حقَّ العامل والمزارع. يعتقد فرّخىّ أنّ السببَ الرئيسَ للظلم الذى يعانيه الشعبُ إنّما يعود إلى الشعب أجمعين إذ إنهم لم يبذولوا أىَّ جهد للوقوف أمام الظلم ولم يمسكوا قبضةَ السيف للقضاء على الرأسماليين الظالمين فى مهدهم. فيما يلى استعراضُ إحدى قصائده التى تتناول النضالَ مع الرأسماليين، والملاّكين والإقطاعيين الذين ظلموا بحق المزارعين والعمّال:

در كف مـــردانگى شمشير مى‌بايد گرفت

حق خـود را از دهان شير مى‌بايد گرفت

تـــا كه استبداد سر در پای آزادی نهـــد

دست‌خود برقبضه‌ی شمشیرمی‌باید گرفت

حق دهقان را اگرملاک مالک گشته است

از کفش بـــی آفت تأخیر می‌باید گرفت

بهر مشتی سیر تـا کی یک جهانی گرسنه

انتقام گرسنه از سیـــر مـــی‌باید گـرفت

ـ يجب على المرء أن يكون جسورا ويأخذ في يده الحُسام حتى يتمكّن من أخذ حقّه من فم الأسد.

ـ طالما يهيمنُ الاستبدادُ على الحرّية يتعين على المرء أن يكون شاهرَ السيف دائما.

ـ إذا سلبَ الإقطاعي حقَّ المزارع، فيجب استعادةُ حقّه على الفور.

ـ إلى متى يبقَى كلُّ العالم جوعى من أجل أن يشبع عدد قليل من الناس، فيجب أن ننتقم من الشبعان لما فعل بحق الجائع.

هـ. الدعوة إلى الثورة على الحكومة البهلوية وذلك لعدم مراعاتها حق المزارع والعامل:

يشير فرّخيّ في هذه المرحلة إلى العامل الرئيس للظلم والجور في المجتمع ألا وهو الحكومةُ البهلويةُ التي تُعتبر عميلةً تُفضِّل مصالح البلدان الأجنبية على مصالح شعبها. يعتقد فرّخيّ أنّ هؤلاء الخونةَ الذين يحكُمون البلدَ لايحبّون الوطنَ ولايقدّرون له أهميةً ولذلك يبيعونه بثمن بخس بل يقدّمونه بأجمعه إلى البلدان الاستعمارية متمنّين الحصولَ على رضاهم، والبقاءَ في سُدّة الحكم. وها هنا يظهر المحبّون الحقيقون للوطن الذين يبذولون نفسَهم ونفيسَهم من أجل المحافظة على عزّة الوطن وكرامته. ويعتبر فرّخيّ من ضمن هؤلاء الذين لم يدّخروا جهدا من أجل الدفاع عن الوطن وقطع يد الأجانب وعملائهم بحيث لم يبخلوا في بذل مُهَجِهم دون استقلال البلد وسيادته فطبعوا بدمهم طبعة الصداقة والصحة على هدفهم المنشود وسعيهم المجهود. ولذلك لُقِّب فرّخيّ بشاعر الحرّية إذ لم يستسلم أبدا للظلم والظالمين. يشير فرّخيّ مباشرة في إحدى قصائده إلى رضاخان البهلوي معلنا أنه يبدّد مساعي الناس بجهله وحماقته بحيث يخوض في اللعب والمجون دون أن يهتمّ بأمور الشعب. ثمّ يسأل قائلا: كيف يتسنّى للشخص الذي ينشغل

فى باريس بالترفيه واللهو والمجون أن يتذكّر المزارعَ العريانَ الفقيرَ، و كيف يمكن أن يشعر هذا الحاكمُ الغارقُ فى الملذّات بما يقاسيه العاملُ الفقيرُ. وبالتالى يشير الشاعرُ إلى ظلم الطبقة الرأسمالية بحق العمّال حيث يرى أنّ الحلَّ الوحيدَ يكمن فى ثورة العمّال على الرأسماليين:

سرپرست ماكه مى‌نوشد سبک رطل‌گران را

مـــى‌كند پامال شهوت دست‌رنج ديگران را

پيــــكر عريان دهقان را در ايران ياد نارد

آن‌كـــه درپاريس‌بوسد روى‌سيمين‌پيكران‌را

شد سيـه روز جهان از لكه‌ى سرمايه دارى

بايد ازخون شست يكسرباختر تا خاوران‌را

انتقام كـــارگر اى كـــاش آتـــش برفروزد

تا بسوزد سربه‌سر اين توده‌ى تن پروران‌را

(المصدر نفسه: ١٠٣)

ـ إنّ والينا يعاقر الخمرَ ويبدّد أموالَ الناس فى لهوه ومجونه.

ـ كيف يتسنّى لمن غَرِقَ فى تقبيل الفتيات الأجنبيات فى باريس أن يشعرَ بما يقاسيه المزارعُ الذى يفتقر إلى أبسط الحاجات اليومية.

ـ أصبح العالَمُ من شرّ الرأسماليين أسودَ بحيث يجب أن نغسل كافّة أنحاء الوطن من غربه إلى شرقه بالدم.

ـ حبذا الدهرُ يأخذ انتقامَ العامل بنارٍ تحرقُ جميعَ الذين ظلموا بحقّ العمّال.

ثمّ يشير إلى نهب بيت المال على يد القادة البهلويين معلنا أنهم يستحقون الهلاكَ والدّمارَ وأخيرا يهجم على رضاخان البهلوى بحيث يعتبره رجلا عاجزا عديمَ الإرادة:

غـــارت غـارت‌گران كرديد بيت المال ملت

بايد ازغيرت به غارت دادابن غارت‌گران را

مادر ايران عـــقيم آمد بـــراى مـــرد زادن

همچو زنها پيروى كن صنعت رامشگران را

نهبتم أموالَ الشعب وبيتَ المال أيما نهب، فيجب أن تُعاقَبوا على ما فعلتم من هذا النهب والسلب.

ـ أصبحت إيرانُ عقيمةً لم تعُد تلد رجلا، فعليک أن تتّبع کالنساء مهنةَ المغنّيات.

ففى قصيدة أخرى من قصائده يشير الشاعرُ إلى ظلم الحکومة البهلوية بحق الشرائح المستضعفة فى المجتمع لاسيما شريحتى المزارعين والعمّال بحيث يشبّه الحکومة البهلوية بالحيات السامة والضباع التى لايستحقّون شيئا إلا المِشنقةَ.

بـاز گويم اين سخن را گرچه گفتم بـارها
مى‌نهند اين خائنين بر دوش ملـت بـارها
مارهاى مـجلسى داراى زهـرى مهلک‌اند
الحذر بـارى از آن مجلس که دارد مارها
دفـع ايـن کفتارها گـفتار نتواند نمود
از ره کـردار بـايد دفع اين کـفتارها

مـزد کـار کارگر را دولـت ما مى‌کند
صرف جيب هرزه‌ها، ولـگردها، بى‌کارها
از بـراى اين هـمه خائن بود يک دار کم
پـر کنيد اين پهن ميدان را ز چـوب دارها
دارها چون شد به پا با دست کين بالا کشيد
بـر سـر آن دارها سالارها، سـردارها

(المصدر نفسه: ١٢٠)

ـ مع أننى قلتُ هذا الکلامَ مِرارا ولکنّنى أقوله مرةً أخرى وهو أنّ هؤلاء الخونةَ يضعون على عاتق الشعب أحمالا وأوزارا ثقيلة.

ـ إنهم کالحيات يملکون سمّا مهلکا، فاحذَر منهم ومن مجالسهم المليئة بالحيات السامّة.

ـ لايمکن طردُ هذه الضِّباع بالأقوال والکلام، إنما تُطرَد هذه الضِّباع بالأعمال.

ـ تَدفَع الحكومةُ رواتبَ العمّال وحقوقَهم للعاهرات، والبطّالين والعاطلين.
ـ لاتكفِي لهم مشنقةٌ واحدة فأكثِروا من المشانق فی الميادين.
ـ وإذا نَصبتم المشانقَ احكُموا على الرؤساء والحكّام بالشَّنق، وارفعوا رؤوسهم على المَشانق.

النتيجة

بحثنا فی هذا المقال كلمتی المزارع والعامل فی أشعار فرّخیّ يزدیّ، قاصدين تبيينَ دور هاتين الكلمتين (المزارع والعامل) اللتين تشيران إلى الركنَين الركينَين من اقتصاد البلدان يعنی الصناعة والزراعة. لهذا اخترنا – بعد مطالعة ودراسة ديوان الشاعر– تسعَ قصائدَ فی هذا المجال على حسب كثرة استعمال كلمتی المزارع والعامل فيها، متوصّلين إلى النتائج التالية:

ـ تتمتّع كلمتا المزارع والعامل فی ديوان فرّخیّ بأهمية فائقة ولهذا نشاهد أنّ هاتين الكلمتين تُستعملان فی ديوانه كثيرا.

ـ انتبه فرّخیّ إلى أوضاع المزارعين والعاملين الاقتصادية، والمشقّات التی تعانی منها هاتان الشريحتان الساعيتان من المجتمع، ولهذا حاول من خلال أشعاره أن يرِی للناس الأسبابَ الرئيسةَ للمشاكل والاعوجاجات الموجودة فی حياة المزارعين والعاملين.

ـ ليست جهودُ الشاعر فی هذه الأرضية بشكل منفصل تنضمّها النظرياتُ فحسب، بل تجاوزتها لتقترنَ بكفاحاته السياسية ضدّ الحكومة البهلوية.

ـ عالجَ الشاعرُ فی هذا المجال موضوعاتٍ عديدةً من أهمّها ما يلِی: تقديرُه نشاطات هاتين الشريحتين، والكِفاح ضدّ النظام الرأسمالی، والدعوة إلى الكفاح لاستيفاء حقوق الناس المغتصبة والدعوة إلى مكافحة الحكومة البهلوية التی تُعدّ العاملَ الرئيسَ لجميع الاعوجاجات والمشاكل فی البلد.

ـ أثبتنا فی هذا المقال بُطلانَ بعض النظريات الإفراطية الموجودة حول تأثّر الشاعر بالتيارات اليسارية، كما أُثبِت أنّ انتباهَ الشاعر بقضايا إيران اليومية ولاسيما قضية المَزارعين والعاملين ليس إلا بهدف تطوّر المجتمع وانتعاش الأوضاع السياسية

والاقتصادية للبلد بحيث استَخدمَ الشاعرُ في هذا المجال جميعَ الخيارات الموجودة بأحسن وأفضل شكل ممكن حتى استُشهِد في هذا الطريق.

المصادر والمراجع

آرين بور، يحيى. ١٣٥٢ش. از نيما تا روزگار ما. الطبعة الرابعة. تهران: انتشارات خاشع.

پازارگادي، علاءالدين. ١٣٨١ش. گزيده‌اى از ديوان فرّخيّ يزدى. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات رهنما. .

زرين كوب، حميد. ١٣٥٨ش. چشم‌انداز شعر نو فارسى. تهران: انتشارات توس.

زرين كوب، عبدالحسين. ١٣٦٣ش. شعر بى دروغ، شعر بى نقاب. الطبعة الرابعة. تهران: انتشارات جاويدان.

سبانلو، محمد على. ١٣٦٩ش. چهار شاعر آزادى. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات شقايق.

ـــــــــــــ . ١٣٧٥ش. شهر شعر فرّخيّ. الطبعة الأولى. تهران: حيدرى.

شفيعي كدكني، محمد رضا. ١٣٥٩ش. ادوار شعر فارسى از مشروطيت تا سقوط سلطنت. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات توس.

محمدى؛ حسنعلى. ١٣٧٥ش. شعر معاصر ايران از بهار تا شهريار. الطبعة الثالثة. تهران: انتشارات ارغنون.

محمود، محمود. ١٣٦٧ش. تاريخ روابط سياسى ايران و انگليس در قرن ١٩. الطبعة الأولى. تهران: انتشارات اقبال.

مدنى، سيد جلال الدين. ١٣٦١ش. تاريخ سياسى معاصر ايران. الطبعة الأولى. تهران: دفتر انتشارات اسلامى.


....

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر؛ دراسة ونقد

علي سليمي*
عبدالصاحب طهماسبي**

الملخص

لقد تطور الشعر العربي الحديث وتزين بأنواع التّناصّ، منها الأسطوري والتاريخي والدّينيّ. إنّ كثرة استخدام هذه الظاهرة، وخاصّة ما يسمّى منه بالتناص القرآني تقتضي دراسته دراسة نقدية لإيضاح مواطن الجمال والقبح فيها ولتحديد إطار لها. للتناص القرآني، نظراً لتعامل الشاعر مع القرآن والأخذ منه، أشكال مختلفة، منها: التناص الشكلي (الكامل، أو الجزئي)، الإشاري والامتصاصي، ولكل منها جوانب سلبية وإيجابية، فبعضه رائع وجميل، لأنّه يزداد الشعر به روعة ورونقاً؛ وقسم منه ضعيف وركيك، لأنّه لايتناسب وشأن القرآن السامي. والملاحظ أنّ التناص الشّكليّ بنوعيه الكلي والجزئي أكثر تعريضا للنص القرآني للتحريف والزلل وهو أشد حاجة إلى النّقاش والبحث، بينما أنّ الامتصاصيّ والإشاريّ منه أقل تعرضا للمزالق والأخطاء، وهو الذي يمنح الشعر فنية وجمالا.هذه الدراسة تتناول نماذج من التناص القرآني في الشعر العراقي المعاصر برؤية نقدية.

الكلمات الدليلية: التّناصّ القرآني، نقد التناص، التناص الشكلي، التناص الإشاري، التناص الامتصاصي، الشعر العراقي المعاصر.

*. أستاذ مشارك بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران. Salimi1390@yahoo.com
**. طالب الدكتوراه بجامعة رازي، كرمانشاه، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٢/٣١هـ. ش

المقدمة

لقد تطوّرت ظاهرة التّناصّ، وخاصّة التناص القرآنيّ فى العصر الحديث، وأحرزت منزلة رفيعة فى الأدب المعاصر؛ فقد استخدمه أغلب الشّعراء العرب، منهم شعراء الرّافدين كعنصر فني، وذلك لأهمية ما فى القرآن من دلالات عميقة ومضامين سامية، فتعدّدت القصائد المتناصّة معه وتنوّعت إشاريا، ولفظيّا، وشكلياً، وإيحائيّاً، ودلاليا على شكل اجترار وامتصاص وحوار، فكلّ شاعر أخذ من القرآن واستفاد منه حسب ذوقه وفكرته.

إنّ كثرة استعمال هذه الظاهرة فى الشعر العربى المعاصر تدلّ دلالة واضحة على أهميتها وتقتضى دراستها، كما أن ظهور الجوانب السلبية فيها تقتضى ضرورة البحث فيها ودراستها دراسة نقدية لتقييم الجهود المتناصة مع القرآن من قبل الشعراء، وتحديد أشكالها المختلفة حسب التزامها بالأصول العامّة. وأوّل ما يجب القيام به فى هذا المجال، هو وضع إطار له لمعرفة المحاولات الشعرية المتناصة مع القرآن الكريم. لقد تحقّقت فى السنوات الأخيرة دراسات واسعة حول ظاهرة التّناصّ القرآنى وتطوّرها، ولكنها قلّما عالجت قضية التناص برؤية نقدية. وفى هذا المجال بعض الأسئلة، لابدّ من الإجابة عنها، منها:

- ما هى النماذج للتناص الإيجابى والسّلبى؟
- ما هى الخطوط الحمراء فى التّناص القرآنى لرعاية كرامة القرآن الكريم ومكانتها؟
- ما أفضل أنواع التّناصّ القرآنيّ وأقلها تعرضا للمزالق والأخطاء؟

التّناصّ القرآنيّ

"التناصّ" أو "تداخل النصوص" كما هو معروف، هو استخدام النصوص التراثية المختلفة من قبل الشاعر أو الأديب بشكل فنى لإغناء النصّ الشعرى، وهو الذى يمنح النصّ ثراء وروعة. يعدّ التناصّ من أبرز التقنيات الفنية التى يهتمّ بها الشعراء المعاصرون اهتماماً بالغاً. مصطلح التناص مصطلح حديث فى الآداب العالمية، ولكنّ الباحث فى المؤلفات النقدية العربية القديمة يلاحظ أشكاله المختلفة ذات تسميات أخرى كـ"السرقة والاقتباس والمعارضة والتلميح"، فكلّ هذه المصطلحات القديمة تكاد

تقترب من المصطلح الحديث.

يعدّ النص القرآنی مصدراً غنياً للتناص وللإلهام الشعری علی مستوی الدلالة والرؤية و«ذلک أنَّ استحضار الخطاب الدينی فی الخطاب الشعری المعاصر، يعنی إعطاء مصداقية وتميُّز لدلالات النصوص الشعرية، انطلاقاً من مصداقية الخطاب القرآنی، وقداسته وإعجازه.» (جربوع، ۲۰۰۲م: ۱۳٤) ومن أجل تسهيل التّقييم والحكم، والتّمييز بين الجيد والرّدة وكشف مواطن الجمال والقبح ووصولا إلی بلورة رؤية منهجية وكذلک لصيانة المتناصّين مع القرآن الكريم من المزالق والزّلل، فمن الضّروری الإشارة إلی أصول ثابتة متّفق عليها ووضع إطار مُحَدَّد، منها:

۱. الحذر من إرادة التحدی لنص القرآن الشكلی
۲. الحرص علی نسبة القرآن إلی الله تعالی، والإيمان بذلک إيمانا لايتخلله شک
۳. الحذر من الاستخفاف والاستهزاء والسياق الهزلی عند استخدام الآيات
٤. الاحتفاظ بالقرآن الكريم مكانته وكرامته، واجتناب السّباب وبذة الكلام وما شاكله
٥. عدم استخدام النص القرآنی لغاية تخالف معناه السامی
٦. أن يعد الاقتباس ضرورة فنيّة يزداد الشعر به جمالاً ورونقاً
۷. ألاَّ يأتی التناص فی إطار يصادم عقيدة المتلقی الدينية
۸. رعاية الاحترام والتقدير لكلام الله واستلهام القرآن فی الموافقة والتأييد، وعدم اللجوء إلی الاقتباس فی مواقف توحی بالامتهان أو السخرية أو التَّمرد

وبما أنّ الشعراء مختلفون فی كل شیء، وكما جاء فی القرآن الكريم: ﴿أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ﴾ (الشعراء: ۲۲٥)، فإنّهم فی تناصهم القرآنی أيضاً يذهبون طرقاً شتّی؛ لذلک فمن الضروری عند دراسة شعرهم فی هذا المجال رعاية جانب الإنصاف والحذر أكثر من المجالات النقدية الأخری، لأنّ بعض الشعراء خاصة المؤمنين والملتزمين منهم لايرومون التّحدّی لكتاب الله تعالی والمساس بقداسته، ولكن قد يبدو فی شعرهم، من غير قصد، بعض الجوانب السلبية فی التناص القرآنی.

التّناصّ الشكلی الكامل

في هذا النوع من التّناصّ يستخدم الشاعر الآية الشريفة بكاملها، وذلك بعد تغيير بنيويّ يجريه في الشّكل والدّلالة، وهو وضع نصّ مستقلّ ومتكامل بذاته في نصّ لاحق، بعد اقتطاعه من سياق نصّ غائب، وذلك بعد التّغيير أو التّحوير الذي أجراه في بنيته الأصلية، بالزّيادة أو النّقصان، التّقديم أو التأخير، الحذف أو الإضافة، سواء أ كان هذا التّغيير بسيطاً أم معقّدا. فعلى سبيل المثال يقول أحمد مطر في قصيدة الدّولة. (مطر، لافتات ٥، ١٩٩٤م: ٧٥)

قالَت خَيبَر/ شِبران... وَلا تَطلُب أكثَر/لا تَطمَعْ فِي وَطَنٍ أكبَر/ هذا يكفِي../ الشُّرطَةُ فِي الشِّبرِ الأيمَن/ والمَسلَخُ فِي الشِّبرِ الأيسَر/ إنّا أعطَيناکَ " المخفَر"/ فَتَفَرَّغ لِحَماسَ وانحَر/ إنّ النَّحرَ عَلَى أيدِيکَ سَيغدُو أيسَر.

يقصد الشّاعر بخيبر اليهود الّذين لايعطون إلّا شبرين من فلسطين المقدّسة، والمعطاة هي الدّولة الفلسطينية بعد تهديدها أن لاتطمع بأكثر من شبرين وتجاه هذا العطاء البخس، عليها أن تطارد حماس لأن النّحر على أيديها أيسر. يغير الشاعر ههنا معنى الآية تماماً في شكل حوار. فهو عند قوله: «إنّا أعطيناک المخفر، فتفرّغ لحماس وانحر»، يغير الآية ويأتي بما يعادلها في الوزن والجرس والنّغم والشّكل، فيأتي بكلمة المخفر بدل "الكوثر" وتفرّغ لحماس بدل "فصلِّ لربِّک"، أيجوز للشاعر مثل هذا التّلاعب في صياغة الآيات؟

وفي ما يلي تناص قرآني آخر لأحمد مطر، هو أكثر تحريفاً للآيات القرآنية ولمعناها السامي وأعظم بشاعة، فعندما غضب الشاعر على الحكام الخونة، يقول في قصيدة "وصايا البغل المستنير" (مطر، المصدر نفسه: ٧٦-٧٧):

"قالَ بَغْلٌ مُسْتَنِيرٌ واعِظاً بَغلاً فَتيا/ يا فَتَى اصْغ إلَيا/ إنّما كانَ أبُوکَ امْرَأ سَوءٍ/ وكذا أمُّکَ قَدْ كانَتْ بَغِيا/ أنْتَ بَغْلٌ/ يا فَتَى.. والبَغْلُ نَغْلٌ/ فاحذَرِ الظّنَّ بِأنّ اللهَ سَوّاکَ نَبيا/ يا فَتَى.. مِنْ أجْلِ أنْ تَحْمِلَ أثْقالَ الوَرَى/ صَيرکَ اللهُ قَوِيا/ .../ تَعِش بَغلا/ وإلا/ رُبّما يمَسَخُکَ الله...رَئِيساً عَرَبِيا.

والملاحظ أنّ الشّاعر في هذا التناصّ يستهزئ بحكّام العرب الخونة بكلّ طاقاته الفنّية ومقدرته الشعرية، ولكن هل يسمَحُ له أن يعامل الآية هذه المعاملة؟

الآية: ﴿ما كانَ أبُوكِ امْرَأ سَوْءٍ وَما كانَتْ أمُّكِ بَغِياً﴾ (مريم: ٢٨)

فيحوّله: بـ «إنّما كانَ أبُوكَ امْرَأً سَوْءٍ- وكذا أمّكَ قَدْ كانَتْ بَغِياً» وأسوء شيء هنا هو نقل الكلام عن لسان بغل ينصح بغلاً آخر، لقد غير الشاعر معنى الآية تماماً في حوار مبتذل لايزيد شعره فنيةً وجمالاً ولايراعي فيه قداسة القرآن وشأنه السامي. أ ليس هذا ضعفا في الشعر وفي التناص القرآني؟

والتناص الثّالث لأحمد مطر أيضاً فيه ضعف وركاكة، حيث نصب حاكم عربيّ نفسه إلهاً لشعبه، فيقول:

''فبأيّ آلاء الشعوب تكذّبان''/ غَفَتِ الحَرائِق/ أسْبَلَتْ أجْفانَها سُحُبُ الدّخانْ/ الكُلُّ فانْ/ لَمْ يبْقَ إلا وَجْهُ ''رَبّکَ'' ذِي الجَلالَةِ واللّجانْ/ ولَقَدْ تَفَجّرَ شاجِبا/ ومُنَدّدا/ ولَقَدْ أدانْ/ فَبِأيّ آلاءِ الوُلاةِ تَكَذّبانْ/ ولَهُ الجَوارِي الثّائراتُ بِكُلِّ خانْ/ ولهُ القِيانْ/ ولَهُ الإذاعَةُ/ دَجَنَ المِذْياعَ عَلّمَهُ البَيانْ/ الحَقُّ يرْجِعُ بِالرّبابَةِ والكَمانْ/ فَبِأيّ آلاءِ الوُلاةِ تُكَذّبانْ!. (مطر، لافتات ١، ١٩٨٧م: ١٥١-١٥٣)

لأنّ الشاعر ينسب الصّفات العليا الإلهية للحاكم المتألّه المستبدّ بالشّعب، في طبيعة الحال، تتغير الصّفات الحميدة إلى رذائل. وهذا تغيير جذري حواري وشكلي مخالف لظاهر الآيات. فيقول:

«دجن المذياع علّمه البيان» بدلاً من قوله تعالى: ﴿خَلَقَ الإنْسانَ، عَلَّمَهُ البَيان﴾ (الرحمن: ٣-٤)

و«فبأيّ آلاء الولاة تكذّبان» بدلاً من قوله: ﴿فَبِأيّ آلاءِ رَبّكُما تُكذّبان﴾ (السورة نفسها: ١٣، ١٦،١٨، و...)

«وله الجواري الثائرات بكلّ خان» بدلاً من قوله: ﴿ولَهُ الجَوارُ المُنْشَئاتُ فِي البَحْرِ كَالأعْلام﴾ (السورة نفسها: ٢٤)

«والكلّ فان، لم يبق إلا وجه ربّک ذي الجلالة واللجان» بدلاً من قوله: ﴿كُلُّ مَنْ عَلَيها فانٍ، ويبْقَى وَجْهُ رَبّکَ ذُوالجَلالِ والإكْرام﴾ (السورة نفسها: ٢٦-٢٧)

يعدّ هذا كلّه نوعاً من التّلاعب بالآيات وليس فيه جمال فني للشعر والأدب.

يقول الشاعر في قصيدة «بلاد ما بين النحرين» (مطر، لافتات ٤، ١٩٩٢م: ١٦٢):

وقِيلَ لَهُمْ: كَمْ لَبِثْتُمْ؟/ فَقالُوا: مِئاتِ القُرُونْ/ أَنُبعَثُ ؟/ قالَ الّذى عِندَهُ العِلْم:/ بَلْ قَدْ لَبِثنا سِنِينا/ وما زالَ أَوْلادُ أُمّ الكَذا يحكُمُونْ/ ومادامَ «بَعثٌ»...فَلا تُبعَثُونْ.

يستلهم الشاعر النّصّ من الآية الكريمة: ﴿قال قائلٌ منهم كم لبثتم، قالوا لبثنا يوماً أو بعض يوم﴾ (الكهف: ١٩)، فيغيرها بالضّبط بشكل حوار، بعد أن يسمّى القصيدة بأجمل عنوان لوقوع العراق فى فخّ حربين ضدّ ''ايران والكويت''، فيستعيض كلمة ''النّحرين'' بدل الحربين ليشرح الحالة المأساوية للشّعب العراقى آنذاك. (ميرزايى، ١٣٨٨ش: ١٦) وهل يجوز للشاعر اقتران العبارة القرآنية: ''كم لبثتم'' بالسّباب: ''أولاد أمّ الكذا''؟ لقد استحيى الشّاعر نجابةً فلم يذكر نصّ السباب!

يأتى الدّور لنقد التناص القرآنى لشاعر عراقى آخر هو ''الأديب كمال الدّين''. فى البداية نقرأ ما هو فى قصيدته ''إشارة الفجر'' (موقع أديب):

لَو أَنْزَلْنا هذا الفَجْرَ المَحْمُومَ عَلَى جَبَلٍ لِلْغِيرَةِ والشّمْسِ/ لَرَأيتَ الماءَ سَعيداً../ والطّيرَ يغنّى شَيئاً/ عَنْ ذاكِرَةِ العُشْبِ/ لَو أَنْزَلْنا هذا الفَجْرَ الأَسْوَدْ/ عَلَى وَطَنٍ لِلْحُبّ/ لَرَأيت الزّهْرَ الدّافِقَ ينْمُو../ يلْتَفُّ عَلَى الجَسَدَينِ وَحيداً/ ويمْشطُ شَعْرَ القَلْبْ/ بِأصابِعَ مِنْ نَدَمٍ أَخْضَرْ/ ويمْشطُ شَعْرَ القُبُلاتِ/ بأصابع منْ بَلّورْ/ لَدنٍ أَزْرَقْ/ لَو أَنْزَلْنا هذا الفَجْرَ المَسْجُونَ عَلَى أَرْضٍ/لاتَنْمُو فِيها الخَيبَةُ والصّحْراءْ/ لَرَأيتَ الأقمارَ تجىء../ الأبوابَ البَيضاءَ تَقُومُ عذارَى/ لَرَأيتَ الفَجْرَ عَجِيباً../ يحْكِى بِرَنِينِ الماءِ/عَنْ خَفقِ الحُبِّ وفاكِهَةِ الله.

ثمّ نقرأ فى قصيدته ''إشارة الرّؤيا'' (موقع أديب):

الرّحْمن/ خَلَقَ الإنْسان/ عَلّمَهُ ما لَمْ يعْلَمْ../ عَلّمَهُ ما كانَ يكُون/ ما لَمْ يكُ فِى الحُسْبانْ.

فى الشعر تناصّ مع سورة الرّحمن، لكنّ فيه سلبيات بلاشكّ. منها: أن القارئ لايعرف للمرّة الأولى أىّ مفردة أو تركيبة تختصّ بالقرآن الكريم لعدم اختصاصها، فيقول مثلاً: «عَلّمَهُ ما لَمْ يعْلمْ» بدلاً من الآية الكريمة: ﴿عَلّمَ الإنْسانَ ما لَمْ يعْلَمْ﴾ (العلق: ٥) والآية الأولى هى ''الرّحمن'' نراها كما هى، أمّا الآية الثّالثة ''خَلَقَ الإنْسان''، تأتى بعد حذف آية ''علّم القرآن'' وفى السطر الرّابع يذكر ''ما كانَ يكُون'' بدل ''البيان''؛ إذا قد

خلط الشّاعر بين الآيات فينقل الآية الأولى والثّالثة، ويغير الرّابعة و... هذا بالإضافة إلى نقل مفردة ''حسبان'' من الآية الكريمة ''الشّمسُ والقَمَرُ بِحُسبان'' والملاحظ أنّ في القصيدة تناصّ آخر مع سورة الحشر: ﴿لَو أَنْزَلْنا هذا القُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيتَهُ خاشِعاً مُتَصَدِّعاً مِنْ خَشْيةِ الله﴾ (الحشر: ۲۱)

إنّ الشاعر قد جاء بأسلوب قرآنيّ في شعره على صيغة الشّرط بأداة ''لو''، واستعمال عبارة ''أنزلنا هذا'' باعتبار فعل الشرط، ثمّ ذكر جواب الشّرط بنفس المفردة ''لرأيت'' مع حذف الضّمير، ومن بعده يغير ويضيف ما يشاء من كلمات. بدايةً يسأل المتلقّى ما هو مرجع الضّمير في ''أنزلنا'' في هذا الشعر؟ إنّ مرجع الضّمير ''نا'' في الآية يعود إلى الله سبحانه وتعالى وقد جاء بصيغة الجمع إمّا احتراماً وإجلالاً له أو باعتبار العرش الإلهي وعظمته بالإضافة إلى جموع الملائكة، أو غير ذلک كما جاء في التّفاسير، ولكن لمن يعود الضّمير ''نا'' في هذه القصيدة؟

نكتفي بهذا القليل من التناصات السلبية في الشعر العربي المعاصر التي يجب نقدها ودراستها دراسة مفصلة. وفي مقابل هذه النماذج، فإنّ للتّناصّ القرآني نماذج إيجابية كثيرة في الشعر العربي المعاصر، ههنا نذكر قليلاً منها:

أوّلها لأحمد مطر، عندما يستمدّ من القرآن الكريم ويذكّر القانون العامّ لكلّ جبّار عنيد يحارب الإسلام والأمّة الإسلامية بأنّ مصيره المحتوم هو التّباب والهلاک مهما تجبّر وتكبّر؛ فهو القائل في قصيدته ''قلّة الأدب'' (مطر، لافتات ۱، ۱۹۸٤م: ۱۱):

قَرَأْتُ فِي القُرْآنْ:'' تَبّتْ يدا أَبِي لَهَبْ''/ فأَعْلَنَتْ وَسائلُ الإذْعانْ/ أنّ السُّكُوتَ مِنْ ذَهَبْ/ أَحْبَبْتُ فَقْرِى ولَمْ أَزَلْ أَتْلُو:/'' وتَبْ''/''ما أَغْنَى عَنْهُ مالُهُ وما كَسَبْ''/ فَصُودِرَتْ حَنْجَرَتِي/ بِجُرْمِ قِلَّةِ الأَدَبْ/ وصُودِرَ القُرْآن/ لأنّهُ... حَرّضَنِي عَلَى الشَّغَبْ!

في هذه الأبيات يذكر الشّاعر الآيات كما هي، دون أيّ تغيير أو تحريف، وهي تحمل دلالاتها بالضّبط وبطبيعة الحال تترک في طياتها أثرا بالغا ، علماً بأنّ لأبي لهب صورة سلبية؛ فهو جبّار ومصيره الفشل والخذلان أمام الأمّة، مع امتلاكه وسائل الكبت.

وفي قصيدة أخرى يحاول أحمد مطر الاستمداد من القرآن الكريم عندما يقف على أطلال بيروت بعد الدّمار القادم من تحالف اليهود وحكام العرب؛ فيقول في قصيدة

''كلمات فوق الخرائب'' (مطر، المصدر نفسه، ٩٦-٩٧):

قِفُوا حَوْلَ بَيرُوتْ/ صَلّوا عَلَى رُوحِها واندُبوها/ لِكَى لاتُثيرُوا الشُّكوكْ/ وسُلّوا سُيوفَ السّبابِ لِمَنْ قَيدُوها/ ومَنْ ضاجَعُوها/ ومَنْ أحْرَقُوها/ لِكَى لاتُثيرُوا الشُّكُوكْ/ ورُصّوا الصُّكوكْ/ عَلَى النّارِكَى تُطفِؤوها/ ولكِنْ خَيطُ الدّخانْ/ سَيصْرِخُ فِيكُمْ دَعُوها/ ويكْتُبُ فَوْقَ الخَرائِبْ:/''إنّ المُلوكَ إذا دَخَلوا قَرْيةً أفْسَدُوها''!.

استلهم من الآية الكريمة: ﴿إنّ الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها وجعلوا أعزّة أهلها أذلّةً وكذلك يفعلون﴾ (النّمل: ٣٤) يأتى الشّاعر بالآية الكريمة دون أى تغيير يحرّض بها مشاعر الجماهير المضطهدة لإدانة مسببى الخرائب وعملائهم بعد أن ينقلها بعبارة: ''ويكتب فوق الخرائب'': «إنّ المُلوكَ إذا دَخَلوا قَرْيةً أفْسَدُوها.»

التّناصّ الشكلى الجزئى

وهو وضع عبارات أو جمل أو تراكيب جزئية غير مكتملة فى نصّ لاحق، متقطّعة من نصّ غائب، قائم على اقتباس بعض المفردات أو الكلمات أو أشباه الجمل أو الجمل غير التّامّة. وبالتّأكيد هناك فرق بين إيراد نصّ قرآنىّ بكامله وبين إيراد أجزاء أو كلمات متناثرة منه. فعند إيراد آية أو عبارة تركيبيّة منها، يجب أن نضعها بين قوسين ليتضح للقارة أنّها مقتبسة من القرآن الكريم، وذلك عندما تخدم السّياق الأدبى بدلالة جديدة ومعنى مبتكر دون الإساءة فى توظيف النّصّ القرآنىّ ودون المساس بكرامته وقدسيته. لذلك يجب رعاية أصول النّصّ المقدّس والالتزام بمضمونه السّامىّ. منها ما يقول البياتى فى قصيدة "النّبوءة" (الدّيوان، ١٩٩٠م: ٢/٢٠٠):

عِندَما ينفَخُ فِى الصُّورْ، ولايستَيقِظُ المَوتَى وَلا يلْمَعُ نُورْ/ ويصِيحُ الدِّيكُ فِى أطلالِ أورْ/آه! ماذا لِلْمُغنّى سَأقُولْ؟

فى هذا المقطع يجتزء الشّاعر تركيباً من الآيتين الكريمتين: ﴿ولَهُ المُلْكُ يوْمَ ينْفَخُ فِى الصُّور، عالِمُ الغَيبِ وَالشّهادَةِ وهو الحَكِيمُ الخَبِيرُ﴾ (الأنعام: ٧٣)، و﴿ونُفِخَ فِى الصُّورِ فَإذا هُم مِنَ الأجداثِ إلَى رَبِّهِم ينسَلونَ﴾ (يس: ٥١)

فيوظّف الشاعر ''النّفخ فى الصّور'' مع لمعان النّور للتعبير عن الثّورة، حيث ينهض

الکلّ للثورة ولکنّ البعض یتقاعسون ولاینهضون؛ وعندما یشعر بخیبة الأمل عندئذ لایعرف ماذا سیقول للمغنّی الشّاعر، ودلالیاً یجعل هذا التّناصّ رمزاً للقیام بالثّورة. وبهذا یقلب الشّاعر المشهد الدّرامی إلی شکل حوار دلالیا. والملاحظ فی هذا التّناصّ أنّه یذکر جزء من الآیة الکریمة دون وضعها داخل قوسین، ومن ثمّ یجعل القافیة حرف الرّاء المقتبس منها، وبهذا یبدّلها إلی صیاغ شعریّ.

وأمّا الثّانیة فیتناصّ مظفّر النّواب فی ''قصیدة من بیروت'' مع الآیة الکریمة، فیوظّفها توظیفاً حسناً دلالیاً لایقصد إلّا الجدّ فی المعنی المقصود، وذلک إشارة لمرور مذابح صبرا وشتیلا:

جاءَ جُنْدُ سُلَیمان/ أیها النَّمْلُ فَادْخُلُوا لِمَساکِنِکُمْ/ مِنْ هُنا مَرَّ وَجْهُ المَذابِحِ فَاشْتَعَلَتْ هُدْنَة(موقع فخاخ الکلام)

یتناصّ الشاعر مع الآیة الکریمة: ﴿..یا أیها النّمْلُ ادْخُلُوا مَساکِنَکُمْ لایحْطِمَنّکُمْ سُلَیمانُ وَجُنودُهُ..﴾ (النّمل: ١٨) إنّه یذکر العبارة ''أیها النَّمْلُ'' خارج قوسین بحذف ''یا''، ویضیف الفاء إلی المفردة ''ادخلوا'' واللام إلی ''مَساکِنِکُمْ'' فتتغیر البنیة القرآنیة إلی شکل قرآنی متغیر. وبهذا نری أنّ هذا النّوع من التّناصّ أیضاً لایخلو من ملاحظات نقدیة.

ومن هذه النماذج الإیجابیة ما نراه عند البیاتی، عندما یقول فی قصیدة له:

القَمَرُ الأعمَی بِبَطنِ الحُوت/ وأنتَ فِی الغُربَةِ لاتَحیا ولاتَموت (البیاتی، ١٩٩٠م: ٢٢٢/٢)

یسترفد الشّاعر من القرآن الکریم لتجربته فی الغربة التی یعانی فیها الویلات، فیتناصّ مع الآیة الکریمة:

﴿إنّهُ مَن یأتِ رَبّهُ مُجرِماً فَإنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لایمُوتُ فِیها ولایحیا﴾ (طه: ٧٤)

فنلاحظ فی المثال رعایة کافّة الشؤون الأخلاقیة للقرآن الکریم ورعایة قدسیته مع ذکر أجزاء منه. والأفضل من ذلک ما جاء به أحمد مطر، وهو صورة إیجابیة تماما فی هذا النّوع حینما یتناصّ فی قصیدة ''الخلاصة'' (موقع منتدیات الهامل)، فیقول:

أنا لا أدعُو/...إلَی غَیرِ السّراطِ المستَقِیمْ/ أنا لاأهجُو/ سِوی کُلّ عُتُلٍّ وزَنِیمْ/ وأنا

أَرْفُضُ أنْ/تُصْبِحَ أرْضُ اللهِ غابَةً/ وأرَى فِيها العِصابَةَ.

فيه تناص مع آيتين: ﴿اهدنا الصّراط المستقيم﴾ و﴿ولاتُطِع كُلَّ حَلّافٍ مَهِين، هَمّازٍ مَشّاءٍ بِنَمِيم، مَنّاعٍ لِلخَيرِ مُعتَدٍ أثِيم، عُتُلٍّ بَعدَ ذلِکَ زَنِيم﴾ (القلم: ١٣) فالشاعر أغنى قصيدته دلالةً بعد توظيفه معنى الآيتين الكريمتين فی محلّه محققاً فيه الهدف المنشود.

التناص الإشاری

يخيل للمرء أنه التّناصّ الأفضل، حيث يُصانُ فيه الشّعر من التّلاعب بالآيات وهو بالطّبع بعيد عن التّحدّی للقرآن، مع احتفاظه بجوهر الدّلالة عن طريق الإشارة المركّزة بالاعتماد على لفظة واحدة أو اثنتين غالبا. كما أنه يتميّز بالقدرة الكبيرة على التّكثيف والإيجاز مع الدّقّة فی التّعبير، حيث تثير المفردة المستحضرة مشاعر المتلقّی. وإليک نموذجا لهذا النّوع من قصيدة «عذاب الحلّاج» للبياتی:

صَمتُکَ بَيتُ العَنْکَبُوت، تاجُکَ الصّبارْ. (البياتی، ١٩٩٠م: ٩/٢)

الحديث عن مفردة العنكبوت وهی صورة البيت الواهن المستحضرة من الآية الكريمة:

﴿مَثَلُ الذّينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللهِ أوْلِياءَ كَمَثَلِ العَنْکَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيتاً وإنَّ أوْهَنَ البُيوتِ لَبَيتُ العَنْکَبُوتِ لَو كانُوا يعْلَمُونَ﴾ (العنكبوت: ٤١)

فعندما تردد الحلّاج فی التخلّی عن الفقراء أو مساندتهم، بدأ الشّاعر يصف موقفه هذا المتمثّل فی الصّمت ببيت العنكبوت؛ وهو تناص وفيه تشبيه رائع.

كما يقول البياتی فی قصيدته "سفر الفقر والثّورة":

أتَنْطِقُ هذهِ الصّخْرةُ؟/ وتَفْتَحُ فِی غَدٍ فاها/ ويجْرِی الماءُ مِنْها قَطْرَةً قَطْرَة/ وتَنْبُتُ فَوْقَها زَهْرَة. (المصدر نفسه: ٤٨/٢)

من البديهی أنّ هذا النّصّ الشعری يستدعی الآية الكريمة التی تشير إلى حصول بنی إسرائيل على الخيرات بعد الجدب والجفاف، وذلک بعد تفجير الحجر على يد موسى وهی: ﴿وإذ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ، فَقلنا اضْرِبْ بِعَصاکَ الحَجَرَ، فانْفَجرتْ مِنْهُ اثنتا عَشرَةَ عَيناً، قَدْ عَلِمَ كُلّ أناسٍ مَشْرَبَهُمْ﴾ (البقرة: ٦٠)

يتساءل الشّاعر نفسه ويخاطب الشّعب المضطهد الصّامت ويحرّضه على الثّورة آملاً

بأن يجري الماء وتخضرّ الأشجار وتنبت الأزهار، كما يرسم الصّورة نفسها في مشهد عاطفيّ آخر فيقول في قصيدة "الحجر":

اللّيلُ طارَ، طالتِ الحياة/ أينَ يا رَبّاهْ!/ شَمْسُكَ! تُحيي الحَجَرَ الرَّميمْ/ وتُشْعِلَ الهَشيمْ. (المصدر نفسه: ۲/۸۱-۸۲)

يشير البياتي إلى حالة الجدب والعقم والتّقاعس الذّي يسيطر على المجتمع لعدم وجود الخصب (الثّورة) ممّا يضطرّ الشّاعر الى أن ينتظر المعجزات الإلهية، وذلك بتوظيف مفردة "رميم" بالإضافة إلى الاحتفاظ بمعنى الآية الكريمة: ﴿وضَرَبَ لَنا مَثَلاً، ونسِيَ خَلْقَهُ، قالَ مَنْ يحْيي العِظامَ وهِيَ رَميم﴾ (يس: ۷۸)

ويسمّي الشاعر العراقي "حازم رشک التّميمي" ديوانه "ما رواه الهدهد"، العنوان الذي يحوي مفردة ذات مجال تناصّي، وهي الهدهد. فيقول في قصيدة "لوّح إلى الأثداء" (موقع منتديات مكتبتنا العربية):

كُنّا صِغارا/ ما انْتَظَرْنا هُدْهُدا/ يَأتِي مِنَ المَجْهو لِ بِالأنْباء.

فيذكر الشّاعر مفردة الهدهد مستوظفاً الآية حتّى يعرف ما هو مجهو ل بالتّناصّ مع الآية الكريمة:

﴿وتَفَقَّدَ الطَّيرَ فَقالَ ما لِي لا أرَى الهُدْهُدَ أمْ كانَ مِنَ الغائبِينَ﴾ (النّمل: ۲۰)

وأحمد مطر عندما يذكر لفظة "قابيل"، ينقل لنا قصّته مع أخيه في قصيدته "الفتنة اللقيطة" (مطر، ۱۹۹٦م: ۱٥) قائلاً:

اثنانِ لاسِواكُما، والأرضُ مِلْکٌ لَكُما/ لَوسارَ كُلُّ مِنْكُما بِخَطوِهِ الطَّويلْ/ لَما التَقَتْ خُطاكُما إلّا خِلالَ جِيلْ/ فَكَيفَ ضاقَتْ بِكُما فَكُنْتُما القاتِلَ والقَتيلْ؟/ قابيل..يا قابيل!!!/ لَو لَمْ يجِة ذِكرُكما فِي مُحكَمِ التَّنزِيلْ/ لَقُلْتُ: مُستَحِيلْ!/ مَنْ زَرَعَ الفِتْنَةَ ما بَينَكُما/ ولَمْ تَكُن إسْرائيلْ!!.

يخاطب الشّاعر قابيل ويتساءل منه سبب الصّراع مع أخيه بالرّغم من سعة الأرض وكِبَر مساحتها كضمان للسِّلم والأمان وبالرّغم من غياب إسرائيل آنذاک حيث يحسبها الشاعر أساس كلّ بلية أرضية ويدّعى أنّها أمّ المصائب، وبهذا يستنكر إسرائيل بشدّة ويدينها. ثم نلاحظ في المثالين السّابقين اتّخاذ موضع الجدّ في الدّلالة، وذلک دون تلاعب

بشكل الآية الكريمة أو المسّ بقداستها.

ويقول مظفّر النّوّاب فی "قصيدة من بيروت" (موقع فخاخ الكلام):

آه يعْقُوب.../ راقِبْ بَنِيک فَما افْتَرَسَ الذِّئْبُ يوسُفَ/ لكِنَّهُ الجُبُّ..../ آه مِنَ الجُبِّ فِیْ الأمَّةِ العَرَبِيةِ آه.../ ها قَدْ واقَفَ فِی العَراءِ أدْوَنُهُم/ حَطَّمُوا رَقْماً فِیْ الخِيانَة.

وهو تناصّ مع الآيتين الكريمتين:

﴿قالَ قائلٌ مِنْهُم لاتَقْتُلُوا يوسُفَ وأَلْقُوهُ فِی غَيابة الجُبِّ يلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيارَةِ إنْ كُنْتُم فاعِلِينَ﴾ (يوسف: ١٠) و﴿قالُوا يا أبانا إنّا ذَهَبْنا نَسْتَبِقُ وتَرَكْنا يوسُفَ عِنْدَ مَتاعِنا، فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وما أنْتَ بِمؤمِنٍ لَنا ولو كُنّا صادِقِينَ﴾ (السورة نفسها: ١٧)

فيشير إلى المفردات "يعقوب، الذّئب، يوسف والجبّ"، ويوظّف الآيتين الكريمتين دلالياً فی هذا المشهد المروّع بأجمل صورة، يفضح فيها حكّام الأمّة العربية ويكشف أقنعة الخيانة عن وجوههم. والأخيرة للجواهری فی تناصه القرآنی، حيث يقول فی قصيدته: "على حدود فارس" (الجواهری، ١٩٣٥م: ج١/ ١٨٦):

لَيسَ يقِی النَّفْسَ امْرُؤ مِنْ هوى/ إلّا إذا كانَ "مِنَ المَوْتِ واق"

يشير الشّاعر فی هذا البيت إلى مفردة «واق» التی وردت فی الآيات الكريمة:

﴿وما لَهُمْ مِنَ الله مِنْ واقٍ﴾ (الرّعد: ٣٤) و﴿ما لَکَ مِنَ الله مِنْ وَلِیّ ولا واقٍ﴾ (السورة نفسها: ٣٧) و﴿وما كانَ لَهُمْ مِنَ الله مِنْ واقٍ﴾ (الغافر: ٢٢)

مع رعاية أسلوب النّفی؛ فيأتی بكلمة "ليس" بدل "ما" النّافية، ويهب للبيت معنى خلقيا غنياً يبدی فيه بأنّه غير مصون من الذّنب وهو حیّ. هذا تناص دون أی تلاعب بالبنية القرآنية أو المسّ بكرامتها.

التناص الامتصاصی

هو استلهام مضمون نصّ سابق أو مغزاه أو فكرته وإعادته إلى صياغة جديدة فی نصّ جديد قد يكون من دون ذكر ألفاظ أو مفردات من النّصّ السّابق، بل بشكل امتصاص وتشرّب الفكرة أو المغزى، (حلبی، منتديات ستّار تايمز) وهو من أصعب أنواع التّناصّ وأعمقها حيث تظهر من خلاله مقدرة الشّاعر بتلاعبه فی اشتقاق المفردات لصنع لغة حديثة بدل اللّغة القديمة مع خلق مضمون فكریّ جديد. هذا النوع من التناص

أکثرها صیانة من المزالق حینما یکون قرآنیاً بعیداً عن التّلاعب بالأسلوب والشّکل القرآنی. وخیر نموذج له ما نلاحظه فی قصیدة "الحجر" للبیاتی: (البیاتی، ۱۹۹۰م: ۸۲/۲)

عَصا سُلَیمانَ عَلَی بلاطَةِ الزّمانْ/ وهو عَلَیها نائِمْ، مُتّکِئ، یقْظانْ/ ینْخرُها السّوسْ، فَیهوی مَیتاً رَمِیمْ.

فی هذه القصیدة یمتصّ الشّاعر معنی الآیة الکریمة عندما تتحدّث عن قصّة "سلیمان"(ع) حیث ظلّ واقفاً بعد فوته متّکئاً علی عصاه إلی أن أتت دوابّ الأرض علی عصاه:

﴿فَلَمّا قَضَینا عَلَیهِ المَوْتَ، ما دَلَّهُمْ عَلَی مَوْتِهِ إلّا دابَّةُ الأرْضِ، تَأْکُلُ مِنْسَأتَهُ﴾ (سبأ: ۱٤)

والملاحظ أنّ الشّاعر یمتصّ معنی الآیة الکریمة ویصوغها فی مضمون فکریّ جدید، دون ذکر أیة مفردة منها وذلک بتغییر المفردة القدیمة ''المِنْسَأة'' إلی کلمة العصا وذکر سلیمان صاحب القصّة. وبهذا یظهر البیاتی استمراریة الموت من خلال غربته ونفیه. وقد یحصل التّناصّ الامتصاصیّ بتغییر مفردة قرآنیة اشتقاقیاً کما فی قصیدة ''سارق النّار'' للبیاتی أیضا:

وسارِقُ النّارَ لَمْ یبْرَحْ کَعادَتِهِ/یسابِقُ الرّیحَ مِنْ حانٍ إلَی حانْ/ولَمْ تَزَلْ لَعْنَةُ الآباءِ تَتْبَعَهُ/ وَتَحْجُبُ الأرْضُ عَنْ مِصْباحِهِ القانِی/ ولَمْ تَزَلْ فی السُّجُونِ السُّودِ رائِحَة/ وفی المَلاجِةِ مِنْ تاریخِهِ العانِی/ مَشاعِلُ کُلَّما الطّاغُوتُ أطْفَأها/ عادَتْ تُضِة عَلَی أشلاءِ إنسانْ. (البیاتی، ۱۹۹۰م: ۱٤۱/۱)

نلاحظ أنّ التّناصّ الامتصاصی فی السّطرین الأخیرین مستلهم من الآیة القرآنیة:

﴿یرِیدُونَ أنْ یطْفِئُوا نُورَ اللهِ بِأفْواهِهِمْ، وَیأبَی اللهُ إلّا أنْ یُتِمَّ نُورَهُ، ولَو کَرِهَ الکافِرونَ﴾ (التّوبة: ۳۲)

عندما یقول: «کلّما أطفأها، عادت تُضیء»، دون ذکر أی مفردة سوی تغییر اشتقاقیّ واحد وذلک تغییر مفردة ''یطْفِئُوا'' إلی أطْفَأها، مع احتفاظه بالمعنی المنشود. فی هذه القصیدة ''المضطهد والمنفیّ والمعذّب'' هو البیاتی الذی یحمل شعلة الحیاة لینیر البشریة متحدّیاً الطّاغوت، مستمدّاً قواه من الإرادة الإلهیة مستلهماً من الآیة الکریمة: ﴿وَیأبَی

اللهُ إلّا أنْ يتِمَّ نُورَهُ﴾

وقد يحصل التّناصّ الامتصاصيّ بنقل جزء من الآية الكريمة كما في قصيدة للسّياب (السّياب، ١٩٧١م: ٦٤٥):

أقضِى نَهارِى بِغَيرِ الأحاديثِ غَيرِ المنَى/ وَإن عَسْعَسَ اللّيلُ نادَى صَدَى فِي الرِّياح/ أبِي...أبِي، طافَ بِي وانثَنَى/ أبِي...يا أبِي/ وَيجْهَشُ فِي قاعِ قَلْبِي نُواحٌ/ أبِي...يا أبِي.

يقوم الشّاعر بتحويل البنية القرآنية إلى بنية شعرية بصورة تقديم وتأخير، وذلك بتقديم الفعل "عَسْعَسَ" حتّى يغنِي السّامع عن زمن النّهار الذّى يشعر فيه بالغربة والنّاس مضطربون ومنشغلون بالقضايا اليومية ساهون عن السّياب الراقد فى إحدى مستشفيات لندن. وبهذا يمتصّ السّطر الثّانى من القصيدة قوله تعالى:

﴿واللّيلِ إذا عَسْعَسَ والصُّبْحِ إذا تَنَفَّس﴾ (التّكوير: ١٧-١٨)

يتّضح ممّا سبق أنّ التّناصّ الحسن يمكن أن يتحقّق فى جميع أنواعه اللّفظية أو الشّكلية ولايختص بشكل خاصّ من أشكاله الظاهرية ولكنّ بعضها أجمل وأحسن، كما أنّ بعضها أكثر تعرضاً للخطأ.

النّتيجة

يمكن القول بعد دراسة نقدية مجملة لعدد من قصائد شعراء العراق المعاصرين إنّ النّماذج المفضّلة للتناص القرآنى بالجزم والقطع، هما الامتصاصيّ والإشاريّ، لأنّهما أقل أنواع التّناصّ وقوعا فى المزالق والزلل، وبهذا يمنح الشاعر شعره عمقاً وفنية ويزداد شعره روعة وجمالاً مراعياً الخطوط الحمراء فى حفظ كرامة القرآن الكريم وقدسيته، بينما أنّ الاقتباس بشكليه الكلّى والجزئىّ قد يمس كرامة القرآن الكريم أحيانا.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

البياتى، عبد الوهاب. ١٩٩٠م. الدّيوان. بيروت: دار العودة.

الجواهرى، محمّد مهدى. ١٩٣٥م. الديوان. النّجف: مطبعة الغرى.

جربوع، عزة. ٢٠٠٢م. مجلة فكر وإبداع. «التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر». العدد ١٣.

السّياب، بدر شاكر.١٩٧١م. ديوان بدر شاكر السّياب. بيروت: دار العودة.

مطر، أحمد. ١٩٨٤م. لافتات ١. الكويت: لانا.

ـــــــــ . ١٩٨٧م. لافتات ٢. لندن: لانا.

ـــــــــ . ١٩٨٩م. لافتات ٣. لندن: لانا.

ـــــــــ . ١٩٩٢م. لافتات ٤. لندن: لانا.

ـــــــــ . ١٩٩٤م. لافتات ٥. لندن: لانا.

ـــــــــ . ١٩٩٦م. لافتات ٦، لندن: لانا.

ـــــــــ . ١٩٨٩م. ديوان السّاعة. لندن: لانا.

ميرزايي، فرامرز؛ وواحدى، ماشاءالله. ١٣٨٨ش. «روابط بينامتنى قرآن با اشعار احمد مطر». دانشگاه باهنر كرمان. شماره ٢٥.

المواقع الإلكترونية

أديب كمال الدّين. الموقع:

http://www.adeb.netfirms.com/makalat%20an%20alshaeer/m5.htm

حلبي، أحمد طعمة. ٢٠٠٩م. أشكال التّناصّ الشّعري. شعر البياتي نموذجا. منتديات ستّار تايمز. الموقع:

w.w.w.startimes.com/f.aspx?t17211649

رشک التميمي. حازم. موقع منتديات مكتبتنا العربية:

http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=031

النواب. مظفّر. قصيدة من بيروت. الموسوعة العالمية للشّعر العربي. موقع فخاخ الكلام:

http://www.adab.com/modules.php?name=sher&dowhat=shqas&qid=64128

الهامل منتديات:

http://www.elhamel.net/2009/showthread.php?t=5060.27

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

المرأة المعشوقة في أشعار المعلقات السبع

حامد صدقي*
ياسين ويسي**

الملخص

كانت المرأة هي موضوع الشعر الجاهلي، وإذا عدنا إلى الشعر الجاهلي فإننا قلّما نجد قصيدة لم تبدأ بالنسيب، والغزل، ووصف محاسن المرأة، وحبّ الشاعر وحديثه عن الشجاعة، والفخر بها لنيل إعجابها. لقد تناول الشاعر جمالها وأول ما لفت نظره جمال وجهها، وجمال أعضائها؛ ووصف الجمال الجسدي هو الأمر العام الطاغي على الغزل. أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية، وتصوير عواطف المرأة، وحكاية الحب بين الرّجل والمرأة، فيأتي كل ذلك في مرتبة متأخرة عن وصف الأعضاء. إن الشعراء الجاهليين قد نحتوا للمرأة في أشعارهم تمثالا مجلوّ القسمات، بدا بشَعرها وانتهى بقدميها، وهو تمثال يُفيض حيويّة، ويمتليء بصفات خلقية، وروحية وهي الصفات التي أحبّها الجاهلي في المرأة بشكل عام.

يتطرق هذا المقال إلى كيّفيّة اتّجاه الشعراء الجاهليين، إلى المرأة في مجتمعهم ويقارن هذه النظريات، بشعر أصحاب المعلقات الجاهليين، وبعد هذه المقارنة، يأتي بالجداول الإحصائية مرتبة بحسب أولوية عدد الأبيات التي حول وصف المرأة بصورة عامة، ووصف المرأة المعشوقة، بصورة خاصة.

الكلمات الدليلية: المرأة المعشوقة، المعلقات، الشعر الجاهلي.

---

*. أستاذ بجامعة تربيت معلم، طهران – إيران.
Irani.yasin@yahoo.com
**. خريج جامعة آزاد الإسلامية، فرع علوم وتحقيقات بطهران، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٨/٦هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٢٨هـ. ش

المقدمة

كانت فكرة اختيار موضوع هذا البحث الذى يدرس جانبا مغمورا من جوانب الشعر الجاهلى وهو المرأة المعشوقة فى أشعار المعلقات تعود إلى أن موضوع المرأة موضوع مهم، لأن لها مكانة اجتماعية مهمة. وإن هذا الموضوع يحتاج إلى فطرة لطيفة، وبصيرة ثاقبة، وذوقٍ واعٍ يذوق الجميلِ، لأنه يتطلع إلى المرأة بحس المتعة، والجمال، جسدا أو روحا. وقدرأيناً أن تكون دراستنا هذه شاملة للشعر الجاهلى فى وصف المرأة، ومن ناحية أخرى لم نجد بدّا من تحديد الموضوع، ولذلك فإننا قدتصدينا للشعر حول المرأة المعشوقة فى أشعار المعلقات. ولكن لماذا اخترنا هذا الموضوع بالذات؟ فلذلك أسباب منها: ۱. لأن الشعر قيمة إنسانية، رفيعة ووسيلة مهمة لإغناء لغة الحياة. ۲. لأن المرأة هى عالم الجمال - لا كل الجمال- ولأن الجمال هو من المؤثرات التى يستجيب لها الإنسان، وخاصة الشاعر، يشعر بالراحة، وتتبسط أساريره، وترتوى نفسه من ينابيع ذلك الكائن الأكثر سحرا وجاذبية، من دون سائر الكائنات الأخرى. وقدتكون المرأة مصدر قلق وشقاء للإنسان، وسببا من أسباب المعاناة له، فتنقبض أساريره ويعتصر الألم فؤادَه.(عباس، ۱۹۹٤م: ۳۳٦) يشير الدكتور نصرة عبدالرحمن إلى أن «الرجل فى الشعر الجاهلى معنى والمرأة صفة» وهى إشارة ذكية، لكنها تحتاج إلى التطوير، فالصفة أو الصفات أوجه الماهية، والماهية أساس المعنى؛ وإذاً فلكون المرأة صفة يعنى؛ أنها أكبر من تجسدها، وأنها معنى إمكانى يستوعب المعنى المتحقق(الرجل) ويشتمل عليه. (الجهاد، ۲۰۰۷م: ۲۸۳) ما أكثر ما تحدث الناس عن المرأة فى الشعر الجاهلى! وما أكثر ما توقفوا لديها فتحدثوا عن رمزيتها، وواقعيتها ووضعها الاجتماعى!! إلا أنه لم يتناول أحدٌ المرأة المعشوقة عند أصحاب المعلقات على هذا النحو الذى تناولناه. ولم نعثر - على حد علمنا- على مقالة أو دراسة تقتصر على هذا الموضوع. إننا رأينا دراسات حول المرأة الجاهلية بصورة عامة، منها الدراسة التى قام بها الدكتور عبدالملک مرتاض، حيث تناول الموضوع تحت عنوان: السبع المعلقات مقاربة سيميائية - انتروبولوجية لنصوصها. وأيضا فى دراسة بعنوان: صورة المرأة فى الشعر العربى عبر العصور المختلفة تحليلاً نفسيا، وهذه المقالة منشورة فى الإنترنت.

يهدف هذا البحث إلى الإجابة عن الأسئلة التالية: السؤال الأول: هل كان الجاهليون يعتقدون بحقوق المرأة ومكانتها فى مجتمعهم؟ وكيف تنعكس هذه النظرة فى أشعار الشعراء؟ والسؤال الثانى: كيف كانت نظرة الشعراء واتجاهاتهم إلى المرأة فى الشعر الجاهلى؟ والسؤال الثالث: أىّ من المعلقاتيين أقدر من أصحابه على تصوير المرأة من حيث هى عزيزة فى نفسها، موسرة، كريمة فى شرفها.

١. مكانة المرأة فى الشعر الجاهلى

تحتلّ المرأة فى حياة العربى فى العصر الجاهلى موضع القلب مِن جسده واهتماماته وشعره، وقد حملت هذه المكانة السامية للمرأة، بعض الباحثينَ مِن المستشرقين على القول بأنّ العرب كانت تتبعُ فى الأزمنة القديمة نظام الأمومة. وهنالك مِن الأدلة ما قد يعزز مثل هذا القول. فقد استنتج بعض الدارسين انتساب الأفراد إلى أمهاتهم، وشيوع الأمومة عندالعرب؛ حتى أنهم منحوا أهم الآلهة، اللاة والعزى ومناة، صفات الأنوثة فى الإخصاب والولادة والخضرة والخير. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٦٢) وإذا درسنا الشعر الجاهلى فإننا قلّما نجدُ قصيدة لم تبدأ بالنسيب والغزل ووصف محاسن المرأة وحبّ الشاعر لها وانشغاله بها، واسترضائها أو الاعتذار إليها أو الافتخار بالشجاعة لنيل إعجابها. كانت المرأة الجاهلية بالإضافة إلى ذلک كلّه تشرف على الحياة العامة. وكان تدخّل المرأة فى الحياة الأدبية يلهم قرائح الشعراء، ويحفزهم على الخَلق الفنى، وقدتفننوا فى وصفها وأبدعوا فى تصوير محاسنها، رشوف، ولعوب أنوف، وفرعاء لفاء، وخريدة خفرة، وعروب حصان. (سمرين، ١٩٩٩م: ١٦-٢١)

٢. جمالية المرأة المعشوقة فى المعلقات

إننا لو ذهبنا إلى مادية الوصف النسوى فى المعلقات بخاصة، وإلى مادية الوصف من حيث هو بعامة، لانرى أىّ مبررات لا أخلاقية، ولا دينية، ولا قانونية، ولا نفسية، ولا اجتماعية، كانت تحمل أولئک المعلقاتيين على التلميح دون التصريح، وعلى الترميز دون التقرير والتوضيح. ولعل الأوصاف الدقيقة التى حاول المعلقاتيون توصيف المرأة

بها يمكن أن تكون من بين الأمارات التى نتخذها ظهيرا لعمل أبعاد رمزية للمرأة فى المعلقات. (مرتاض، ١٩٩٩م: ٢٦٢-٢٦٣)

وصف المرأة المعشوقة فى المعلقات

المرأة الموصوفة أو المحبوبة تظلّ امرأة غامضة تشخص الجمال الأنثوى فى صورة فينوسية، ولكنها لاتخصصه فى امرأة بعينها. (بين القديم والجديد، ١٩٨٧م: ١٣)

المرأة هى موضوع الشعر الجاهلى، وقد تناول الشاعر جمالها وأول ما لَفَت نظره، جمالُ وجهها وجمال أعضائها، ووصف الجمال الجسدى هو الأمر العام الطاغى على الغزل، أما وصف المحاسن الخلقية والنفسية، وتصوير عواطف المرأة، وحكاية الحُبّ بين الرجل والمرأة، فيأتى كل ذلكَ فى مرتبة متأخرة بعد وصف الأعضاء. فإنّ الشاعر يَقفُ أولاً عند الصورة الخارجية للمرأة، الصورة التى تحرّك فيه عواطف الجنس، وعواطف الحُبّ والخيال. (الجبورى، ١٩٩٤م: ٢٨٢) فصورة المرأة فى المعلقات هى صورة أنثى تُصلح لإطفاء الرغبة الجنسية العارمة لدى تذكرها لا امرأةٌ تُشاطر الرجلَ حياته وآماله وآلامه وتظاهره فى الكدح اليومى، وتقاسمهُ جمال الحياة الزوجية التى يبدو أنّها – مِن خلال ما وصلنا من الشعر الجاهلى على الأقلّ-كانت غائبة مِن وجودهم إلا فى مظاهر نادرة. فالصورة العامة التى ينهض عليها وجود المرأة، إذن، فى الشعرالجاهلى بعامة وفى المعلقات بخاصة، تتمثل فى أنثويتها لا فى أنوثتها، فكانت لديهم، كما يبدو ذلك مِن كثير مِن النصوص الشعرية، مجّرد جسد غضّ بضّ، يتلذذُ به الرجلُ، دون أن تكونَ شيئاً آخر متمثلاً فى شىء آخر. (مرتاض، ١٩٩٩م: ٢٦٣) لَقد تعارف الجاهليون – ومن جاء بعدهم– على مقاييس فى الجمال أحبّوها فى المرأة، وصور هذا الجمال أكثر من شاعر. وممّن صورها هو امرؤالقيس فى معلقته، فهو يقصّ حكايتهُ معها بعد أن فاجأها وهى تنضو ثيابها للنوم، ثم خرج بها إلى منعقد الرمل فى بطن خبتٍ، وصار يغازلها ويصف مفاتنها بقوله: (أبوالفضل، ١٩٨٤م: ١٥-١٨)

إذا قلتُ هاتى، تُوّلينى تمايلتْ عَلّى، هَضِيمَ الْكَشْحِ، رَيّا الْمُخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ، بَيْضاءُ، غَيْرُمَفَاضةٍ تَرائِبُها مَصْقُوْلَةٌ، كَالسَّجَنْجَلِ

كَبِكْـرِ مقَانَاةِالْبَيَـاضِ بِصُفْـرَةٍ غذاهـا نميرُ المـاء غـيرَ محللِ
تَصُـدُّ وتُبدى عَنْ أَسِـيْلٍ، وتَتّقِى بنَاظِرَةٍ مِنْ وحْـشِ وَجْرَةَ مُطْفلِ
وَجِيـدٍ كَجِيْدِالرِّئمِ، لَيْسَ بِفَاحِشٍ إذاهِـىَ نَصَّتْـهُ، ولا بمُعَطَّـلِ
وَفَرْعٍ يُغَشِّـى الْمَتْنَ أَسْـوَدَ فَاحِمٍ أثِيْـثٍ كَقِنْـوِ النَّخْلَـةِ، المتعثكلِ
غَدَائِـرُهُ مُسْتَشْـزِراتٌ إلَى العُلاَ تَضِـلُّ العقاصُ فِى مُثَنًّى ومُرسَـلِ
وَكَشْـحٍ لَطِيـفٍ كَالْجَدِيـلِ مُخَصّرٍ وسَـاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّـقِى الْمُذَلَّلِ
وتَعْطُـو بِرَخْصٍ غَيْرِ شَـثْنٍ كَأَنَّهُ أَسَارِيعُ ظَبْى، أو مَسَاوِيْكُ إسْحِلِ
تُضِىءُالظَّـلامَ، بِالعِشَـاءِ كَأَنّهـا مَنَـارَةُ مُمْسِـى راهِـبٍ مُتَبَتِّـلِ
وَتُضْحِى فَتيتُ الْمِسْكِ فوقَ فِراشِها نَؤُومَ الضُّحَى، لَمْ تَنْطَقْ، عَنْ تَفَضُّلِ
إلى مِثْلِهَـا يَرْنُـوْ الْحَلِيـمُ صَبَابَةً اذا مَاإسْـبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلٍ

(مفيد، ١٩٩٤م: ٦٤-٦٥)

المرأة التى تعرفنا إليها من خلال شعر امرئ القيس، هى امرأة بدينة ممتلئة، وهى لاتقوم على مفهوم قدماء الجاهلية لأسس الجمال الأنثوى عندهم، بقدر ما هو من ترسبات المعتقد القديم، الموغل فى البدائية، الذى يرى أن المعبود يجب أن يتصف بالصفات التى تؤهله لأداء الوظيفة التى عبد من أجلها، إنها صورة دينية تسربت إلى الشعر الجاهلى القديم فتحولت فيه عن معناها الاعتقادى إلى معناها الفنى. فامرؤالقيس حين يتحدث عن المرأة، يوحى لنا بأنه يتحدث عن المرأة الخصبة دون سواها من النساء، فهو يدقق فى تصويرها، يستعير لها التشبيه الحسى الذى يجعلها أكثر جسامة وبهاء.(الحسين، ٢٠٠٦م: ٣٣٩-٣٤٠)

لقد وصف امرؤالقيس كلّ ما شاهَدَ من حبيبتهِ أو لَمِسَه، فهى لطيفة الكشح، مملوءة الساقين، ضامرة البطن، بيضاء صافية اللون، صدرها صيقل متلألىء كالمرآة الصافية، أسيلة الخدّين، واسعة العينين، طويلة العنق قدزيّنهُ الحلى، شعرها طويلٌ مسترسلٌ على ظهرها أسود فاحم مُجعد، قد غقصت جدائل منه فوق رأسها، فهو كثير، منه المعقوص ومنه المرسُل، وخصرها لطيف، وساقها رائق صاف كأنبوب البردى، وهى مترفة مخدومة، تنام الضُحى، طيبة الرائحة، وترفها هذا جعلها ناعمة الأصابع، رقيقة البنانِ.

أما وجهها فَصَبيحٌ يغلبُ نورُهُ ظلام الليل، وهى طويلة القد، مديدة القامة، ولم تدرک الحلم وإن جاوزت سنّ الجوارى الصغار.

فالوصف التمثيلى لجسد المرأة عند امرئ القيس، يقترب من صورة المرأة المثالية، فهو يتحدث عن بكورتها التى ترى فى الأذهان صورة المرأة الولود. إضافة إلى دلالة البكورة على معنى البيضة الأولى، والدرة التى لم تثقب المراة العذراء. (نفس المصدر: ٣٣٩) وعلى الرغم مِن جرأة امرئ القيس وماعرف عنه مِن الأوصاف الحسيّة فى تصوير حبيبته، والمجاهرة بالخلوات المريبة، فإنّ عمرو بن كلثوم كان أكثر تكشفاً وصراحةً حين وصفَ حبيتهُ وقد كشفت عن مفاتن جسمها، فهو يصورها، وقد تعرّت على خلاء، وأمنت عيون الناسِ، ويصف أعضاءها وصف مَن قد رأى. (مرتاض، ١٩٩٨م: ١٢٠-١٢١)

ثم يأخذ فى وصف مفاتن تلک الحبيبة الظاعنة التى أثارت فى نفسه الهموم والأحزان، وجعلته يحن إلى ذكريات الهوى والشباب، ويركز على مفاتنها الحسّية التى نجد لها أمثلة فى كل الشعر الجاهلى الذى يذكر المرأة ويتغزل بها، فهى بيضاء سمينة ممتلئة شحماً ولحماً، وطويلة لينة تثقل أردافها ويدق خصرها حتى يكاد ينثنى أمام ضخامة ما يعلوه وما يليه. (نفس المصدر: ٢٥٢)

تُريکَ إذا دَخَلْتَ، عَلَى خَلاءٍ وقَدْ أمِنَتْ عُيُونَ الكاشِــحِينا
ذِرَاعَــى عَيْطَــلٍ، أدْمَــاءَ بِكْرٍ هِجَانَ اللَّــونِ لَمْ تَقْــرَأ جنينا
وثَدْياً، مِثْلَ حُقّ الْعاجِ، رخصاً حَصَانَــاً، مِنْ أكُفِّ اللاّمِســينا
ومَتْــنِي لَدْنَــةٍ، طَالَــتْ ولاَنَت رَوَادِفُهــا، تَنُــوءُ بمَــا يَلِينَــا
ومَأكَمــةٍ يَضِيْقُ البــابُ عَنْهَا وكَشْــحاً قَدْ جُننتُ بــهِ جُنُونَاً
وسَــارِيتى بَلنــطٍ أو رُخَــام يُرّنُ خِشــاش حَلْيهمــا رَنيْنَاً

فقد رأى الشاعرُ منها ذراعين ممتلئتينِ كذراعى الناقة البكر، طويلة العنق، سمينة بيضاء لم تحمل ولم تلد، وثدياً مثل حُقّ العاج أبيض مُستديراً مصوناً لم يَمَسّهُ أحدٌ، ومتنى قامة طويلة لينةً، وأردافاً مكتنزة ثقيلة، ووركاً عظيماً ممتلئاً وكشحاً جميلاً جنّ مِن حسنِه، وساقين كأسطوانتينِ مِن عاج أو رخام أبيض فيهما الخلاخيلُ لها خشخشه ورنينُ.

وهذا الوصف الدقيق لأعضاء المرأة يتداولَه الكثير من الشعراء الجاهليين، فهم لم

يخرجوا على هذه المقاييس فى وصف المحاسن، وإن اختلفوا فى كيفية عرض الصورة المحسوسة من الجسم. وقد تكررّت هذه الأوصاف عند النابغة، والأعشى، والمرقش الأكبر، وغيرهم. والملاحظ أن الشاعر الجاهلى صريح فى أوصافه وحديثه عن المرأة، وفى عرضهِ لمفاتنها الجسدية، بل يتفننُ فى وصف الأعضاء المستورة كالخصر، والثدى، والروادف، والساقين، والبطن، والكشح وغيرها، ولايجد فى ذلك حرجاً، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة حياتهم البسيطة الصريحة الواضحة التى لاتعرف المواربة والتغطية والحياء الكاذب المصطنع، ولعلّ لكلّ ذلك أثراً فى هذا الإقبال على الغزل الحسى الصريح فالشاعر - والسامع- يجدُ فى عرض هذه المفاتن لذة ومتنفسا لعواطفه وغرائزه.

وحقاً كان الاهتمام منصرفاً إلى المحاسن الجسدية، وهو الطابع العام الشائع فى الشعر العربى والشعر الجاهلى خاصة، ألا إنّ الشعراء لم ينسوا الجوانب الخُلقية والنفسية، فقد ذكروا المرأة بالحياء والعفة والتمنع، وإن لم يطيلوا فى ذلكَ، وقد وردت هذه الصفات ضمن الأوصاف الجسدية. (الجبورى، ١٩٩٤م: ٢٧٧-٢٧٨)

أظهر الأعشى فى توديعه حباً، إنّه حبٌّ للجمال الذى تجسده المرأة الفاتنة فى مفاهيم عصره، حب للذة الحسية الآنية المفارقة التى سرعان ما يجد لها الأعشى العوض والبديل، وليس كحب أولئك العذريين الذين قدسوا الحب، وامتزجوا فيه، وربطوا وجودهم بإقامته ورحيله، فكانت حياتهم رحلة طويلة من العناء والشقاء والدموع. لذلك فإننا نجد الأعشى فى معلقته يقطع كل التساؤلات النفسية والاستفهامات الوجدانية لينتقل مباشرة إلى ذلك الجمال الخلاب الذى يشده إلى المرأة بوجه عام، فيشرع فى وصف مفاتن "هريرة" الحسية والأخلاقية ويقول:

غَــرَّاءُ، فَرْعَــاءُ، مَصْقُــولٌ عَوَارِضُهــا ... تَمْشِي الهُوَيْنَى، كَمَا يَمْشِي الوَجِى، الوَحِلُ
كَأنّ مِشْــيَتَها، مِــنْ بَيْــتِ جَارَتِهــا ... مَرُّالسَّــحابَةِ، لارَيْــثٌ، ولاعَجَــلُ
لَيْسَــتْ كَمَــنْ يَكْــرَهُ الجِــيرانُ طَلْعَتَها ... ولاَتَرَاهــا، لِســرِّ الْجَــارِ، تَخْتَتِــلُ
يَــكَادُ يَصْرَعُهــا، لَــولاَ تشــدُّدُّها ... إذا تَقُــوم ُ، إلَى جارَاتِهــا، الْكَسَــلُ
إذَا تُلاعِــب قِرنــاً، ســاعةً، فَــترَتْ ... وارْتَــجَّ مِنْهَــا، ذُنُــوبُ الْمَــتنِ والكَفَلُ

صِفْــرُ الْوِشــاحِ، ومِلءُالــدَّرْعِ، بَهْكَنَةٌ إذا تَــأْتَى يَــكَادُ الْخَصْــرُ يَنْخَــزِلُ
نِعْــمَ الضَّجِيجُ، غَداةَ الدَّجْــنِ، يَصْرَعُهَا لِلَــذَّةِ الْمَــرءِ، لا جــافٍ، ولا تَفِــلُ
هِرْكَوْلَــةٌ، فُنُــقٌ، دُرْمٌ، مَرَافِقُهــا كَأَنَّ أَخْمَصَهــا، بِالشَّــوْكِ، مُنْتَعِــلُ

ينحت لنا الأعشى تمثالا للجمال فى عصره، تمثالا تجسده لنا "هريرة" من خلال ذلک الوصف الحسى الدقيق الذى يظهرها سيدة بيضاء فرعاء، مصقولة العوارض، ممتلئةالجسم شحما ولحما، ثقيلة الأرداف، ضامرة الخصر، بطيئة الخطو، تكاد قدماها تعجز عن حمل ذلک الجسد الضخم الممتلة، وهى أيضا إلى جانب ذلک الجمال الحسى الخارق، تتمتع بصفات خلقية تزيد فى روعتها وبهائها وجلالها، مِن ذلکَ أنّ الأعشى يصف صاحبتهُ هريرة ذاكرا وجهها وفمها ومشيتها وجلالُها وطيب نشرها ويشبه ذلک بطيب الزنبق ويقارن بين رائحتها الطيبة ورائحة الروض الذى جاده الغيث، ويذكر ضمن كل ذلک أخلاقها، فهى حبيبة إلى الجيران كما هى حبيبة إلى نفس الشاعر، وهى عفيفة كتومُ السرّ لا تَفضحُ أسرار جيرانها ولاتلوک سيرتهم.

استطاع الأعشى أن يرسَم بها صورة رائعة لتلک المرأة السيدة المترفة، التى تُجّسد كل صفات المرأة المكتملة، ولذلک تبدو فى نظره هريرة رمزاً للمرأة التى أحبّها الشاعر على طريقته وليست قينة مِن القيانِ، لأننا ومِن خلال وصفه لها نلاحظ أنها مثال المرأة التى يطمح إليها الجاهلى فى عصره، رغم أنّ الشعر لم يتورع فى وصفه لها عن ذكر ما لم يتورع الجاهليونُ عن ذكره. ولعلّ ذلک مرّده إلى طبيعة الأعشى الخاصة التى تقبل بكل جوارحها، على اللّذة وصولاً إلى النشوة التى لايمتلکُ أحاسيسهُ، فيشرعُ فى رسم بواغتها غير عابئ، بأسرار الحب وقدسية علاقاته الإنسانية. (مفيد، ١٩٩٤م: ٣٦٩-٣٧٢)

يبدأ الحب للإنسان الجاهلى من الجسم، أما العواقب الذهنية والروحية فمن نتائجها، لذة الجسم تهيأ التكامل والتملک، ويجد الإنسان الجاهلى، جنته الأرضية فى المرأة. ففى رأيه المرأة هى الماء والحياة، هى قمة الرشاقة ورمز النتيجة والسكون، الرمز لكل شىء يُوجِد ويُنعش الحياة، وكلّما أرقتْ أرفعتْ، الشاعر الجاهلى بالسيطرة على المرأة، يُشعر بأنه يسيطر على الطبيعة نفسها، لأن المرأة هى الهدف للوصول إلى الأهداف السامية

والعالية. (أدونيس، ١٣٧٦ش: ١٨)

والأعشى ذكر لمحبوبته الملامح المعنوية أيضا، فمنها: الوقار الذى يصل إلى درجة تمنعها عَن أن تستغرق فى الضحک أو تبالغ فى العبس، كراهة الشيب فى نفسها وفى الرجل، كما يضفى عليها الأعشى ملامح تدخل فى إطار الرأى الذى يُقصد به السخرية أو المرح مِن مثل ما يراهُ. مِن أنّ المجبوبة –أو النساء عامةً- تزعم للفتى أنها لاتطيق الحياة من بعده، (نبوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٨) كما يقول لبيدٌ فى معلقته:

بَـلْ ما تَذَكَّـرَ مِنْ نَـوارَ، وقَدْ نَأَتْ   وتَقَطَّعَـتْ أَسْـبَابُها، ورِمامُهـا؟
مُرِيَّـة حَلَّـتْ بِفَيْـدَ وجَـاَوَرَتْ   أَهْلَ الْحِجَـازِ، فَأَيْنَ مِنْکَ، مَرامُها؟

يصور رحيل الأحبة عن الديار، فيصف مراكبهن وجمالهن ويتذكر نوار التى تقطعت الأسباب بينها وبينه، إلا أنه فى تذكّره لها يظل محافظاً على منهج له فى الحب ارتضاه لنفسه، وهو أنّ الحبّ يجب أن يكون متبادلا بين الطرفين، بين الرجل والمرأة، فإذا أخل الجانب الآخر أى المرأة فيه أخلّ هو من جانبه أيضاً، فهو محبٌ لاينساق مع عواطفه، لأنّه يرى أنّ الانسياق معها إلى الذروة يؤدى فى كثير من الأحيان إلى فقدان التوازن والسقوط القوى الذى يوازى ذلک الارتفاع.

وَاحبُ المجاملَ بِالْجَزِيلِ وصَرْمُهُ   بَـاقٍ إذا ظَلَعَـتْ وزَاغ قوامُهَـا

(مفيد، ١٩٩٤م: ٢١٢)

هو يشكو مِن نوار لأنّها لاتبادلهُ الوصل، وكما يشتهى ويُحبّ ويشعر بعض غمرات يأسِه مِن هذا الحب الضائع إنّه يمكن أن ينساها، ليستريح مِن عناءِ حبّها القادح فيدفع عن نفسه، أو يجيبها فى رحلة طويلة على ناقة تعودت الأسفار. (نبوى، ٢٠٠٤م: ٢٠٨)

ولبيد فى وصف الفحل وأتانه مستعيراً لهما صوراً ماديةً مختلفة نحس من خلالها وكأن لبيد يحاول بها أن يرسم العشق الإنسانى فى جوانبه العامة التى تكاد تكون مطابقة لصور العشق عند تلک الحالة الأولى وهو يكون أكثر أحلاماً وشفافية وانصياعاً وطاعة من كلا الطرفين، إلا أنّه فى الحالة الثانية يكون أكثر واقعية وعقلانية، وقدتحكمه تنوعات من العلاقات التى تظهر عادة بعد الزواج، وبأشكال متعددة كالغيرة وعدم الانسجام والندم، إلى غير ذلک من الإشكالات التى تحول الحياة إلى نكد وقطيعة بين الزوجين فى بعض

الأحيان ولعل الشاعر في قوله:

حَــتّى إذا سَــلَخَا جُمادَى سِــتَّةً ... جَــزَءا، فَطَالَ صِيامُــهُ وصِيامُها
رَجعــا، بِأمرِهِمــا، إلى ذِي مِــرّةٍ ... حَصِــدٍ ونُجْــحُ صَرِيمَــةٍ إبرامُها
وَرَمَى دَوابِرَها السَّفى، وتَهَيَّجَتْ ... رِيحُ المَصايِفِ: سَوْمُها، وسَهامُها

قد رمز بالشتاء إلى حالة الاضطراب والتمرد، وبالربيع إلى عودة الهدوء والصفاء، وبالصيف إلى حالة السعي والجد الذى يمثله الورود إلى الماء أى إلى العمل من أجل الحياة، التي لايتم صفاؤها إلا بالتعاون المثمر والحرص المتبادل. ولبيد في تصوير تلك البقرة الوحشية والإنسية في صفاتها يقول:

وتُضِيءُ فِي وَجْهِ الظَّلامِ، مُنِيرةً ... كَجُــمانَةِ الْبَحْرِيِّ، سُلَّ نِظامُها

فهو هنا لايرسم صورة للبقرة، ولكنّه يرسم صورة للمرأة نلمح لها مثيلاً عند امرئ القيس في قوله:

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعشاءِ كأنّها ... مَنَــارةُ مُمْــسِى راهبٍ مُتَبَتِلِ

تلك المرأة الجميلة التي يلاحقها الصيادون بأساليبهم المتنوعة، ويتصارعون في سبيل امتلاكها والحصول عليها، دون أن يكون لها رأى ويتعاملون مع قنص أو طريدة، ولذلك نراها تستعد للمقاومة عملاً بمنطق العصر، الذى كان شعاره القتل من أجل دفع القتل، والظلم من أجل الظلم، إنّه ولاشك شعار يبرر الوسيلة، ويجردّ الإنسان من كل حقّ مشروع له حتى حق الموت الذى لايكون له فيه أدنى خيار. (مفيد، ١٩٩٤م: ٢١٢-٢١٧)

وإذا نظرنا إلى معلقة طرفة بن العبد نجد أنّه كبقيّة الشعراء الجاهليين يقبل إلى اللذة، واللهو، والخمر، والقيان، والإسراف إلى حدّ التبذير، والإتلاف لكل ما يملک من طريفٍ وتالدٍ ومفاهيم الحياة عنده:

ولَــو ثَــلاثٌ هُنَّ مِــنْ عِيشــةِ الْفَتَى ... وجَــدّکَ لَمْ أَحْفِــلْ مَتَى قَــامَ عُوَّدِى
فَمِنْهُــنَّ سَــبْقُ الْعــاذلاتِ، بِشَــرْبَةٍ ... كُمَيْــتٍ، مَتَــى مَا تُعْــلَ بِالمــاءِ تُزْبَدِ
وكَــرِىّ، إذا نَــادَى الْمُضَــافُ، مُحَنَّباً ... كَسِــيدِ الْغَضَــى، نَبَّهْتَــهُ، الْمُتَــوَرِّدِ
وتَقْصِيرِ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجنُ مُعْجبٌ ... بِبَهْكَنَــةٍ، تَحْــتَ الخِبــاءِ الْمُعَمَّــدِ

لقد وصف طرفة كل ما شاهد من حبيبته، وقد شبهّها بالظباء والبقر في الجمال،

ويقول: إنّ الحبيبة إذا تبسمت عن ثغر لها شفتان تميل إلى السواد، وجعلهما لميانيين، وشبّه هذا الثغر كأنّه أقحوان نبتت أزهاره فى كثيب صاف من الرمل، لايخالطه تراب. وجعله نديّاً ليكون غضّاً ناضراً وهذا الثغر أعارته الشمس ضوءها فصار براقاً ومنيراً، وهذا يزيد المرأة جمالاً. ووصف وجهها بصفات كمال الوجوه وجمالها.

وفى الْحَيِّ أحْوَى، يَنْفُضُ المَرْدَ شادِنٌ ... مُظاهِـرُ سِمْطَـيْ لُؤلـؤٍ وزَبَرْجَـدِ
خَـذُولٌ، تُراعِـى رَبْرَبَـاً بِخَمِيلَة ... تَنَـاوَلُ أطـرافَ الْبَرِيـرِ وتَرْتَدِى
وَتَبْسِـمُ عَـنْ ألْمَـى كَأنَّ مُنَّـوراً ... تَخَلَـلَّ حُرَّ الرَّمْـلِ، دِعْـصٌ لَهُ نَدِ
سَـقَتْهُ إيّـاةُ الشَّـمْسِ، إلاّ لِثَاتِه ... أُسِـفَّ ولَمْ تَكْـدِمْ عَلَيْـهِ بإثْمِـدِ
ووجه كأنّ الشـمس ألقت ردائها ... عليـه نقـى اللـون لم يتخـدد

(مفيد، ١٩٩٤م: ١٠٦-١٠٧)

من الواضح أن طرفة ركَّب صورة هذه المرأة الغائبة مجسدة فى صورة هذا الشادن الحاضر بجعله يمدُّ جيده ليكون أطول، ولمنظره أجمل، بشكل أظهر، وتشبيه المرأة بالحيوان فى الشعر العربى بعامة وفى المعلقات بخاصة سيرة كانت معروفة، وسلوك كان متعارفا بين الشعراء. فكماأنّ جيد الحبيبة الجميلة يذكرهم بجيد الرئم أو الجداية أو الرشاء أو الشادن. (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٧٠)

ولم يكتف بهذا بل منح الظبية قدسية وأضفى عليها هالة من التقديس والجمالية ليرتفع بها إلى صورة الشمس ذلك لأن تشبية المرأة بالشمس كثيرا ما ترددت فى أشعار الجاهليين، تلك الشمس التى كان أكثر الجاهليين يتعبدون لها، فهى تبسم عن ألمى منور، وقد سقتها إياة الشمس ووجهها كالشمس قد خلت عليه رداها. (الحديثى، ٢٠٠٨م: ١٩١)

ويستهل زهير معلقته بالوقوف على ديار الأحبّة، على عادة الشعراء الجاهليين التى صارت عرفاً وتقليداً:

أمِنْ أُمِّ أوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ ... بِـــحُوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ

إلا أنّ وقوف زهير يختلف كلياً عن وقوف امرئ القيس، حاول الشاعر أن يسترجع ذكريات حبه الأول، ذلك الحب الذى شهد فجر صباه، كان ثمرته زواج من أم أوفى، إنّه

وقوفٌ يحمل شخصية زهير إنّه لم يسطتع أن يمحو من قلبه وذاكرته الوفاء وصلاً بصدودٍ، وإقبالا بجفاءٍ، فَراح يسترضيها ويتودد إليها في شعر نلمح فيه أخلاق زهير ومثاليّته في الحبّ والعلاقات:

لَعَمْرُكَ والخطوبُ مُغيّراتٌ　　وفِــي طُوْلِ المُعاشَرةِ التقالى
لَقَــدْ باليت مطعنَ أمَّ أوْفَى　　وَلَــكن أمّ أوْفَى لا تُبَـــالِي

(مفيد، ١٩٩٤م: ١٦٣)

إلا أننا نرى في معلقة عنترة تعففه من صعوبة اللقاء الحقيقى مع الحبيبة، ويرى وصالها أمراً عسيراً بعد أن اكتنفها الأعداء من كلّ جانبٍ، وحاولوا بينه وبينها بسبب العداوة والقتال، إلا أنّ حبّها الذى حلّ في قلبه كحلول الغيث في التربة الكريمة، لايمكن له أن يتغيّر أو يتحّول فهو مقيم عليه، لأنّه يرتبط بعلائق مقدسة لاتقلّ أهميّة عن شرف الدفاع عن القبيلة والعشيرة:

عُلِّقْتُهَا عَــرَضَاً، وأقْتُلُ قَوْمَها　　زَعْمَاً لَعَمْرُ أبيكَ لَيْسَ بِمَزْعَم
ولَقَــدْ نَزَلْتِ فَلا تَظُنِّي غَيْرَه　　منّــي بِمَنْزِلَةِ المُحَبِّ، الْمُكرَمِ

إنّنا هنا ولاشك، نستشعر حراجة الموقف ودقته من خلال ذلك المزج بين العداوة والحب بين الواجب والعاطفة، ونتبين بوضوح عميق ذلك الصراع الداخلى الذى تقاسم قلب عنترة وشطره إلى نصفين، توزعهما قومه من جهة وحبيبته من جهة أخرى. ولذلك راح عنترة يصوّر رحيل الأحبّة، ويصور ما ترك ذلك الرحيل في قلبه من روع وحزنٍ، ويستحضر عن طريق الذاكرة صوراً لتلك الحبيبة الهاجرة التى سحرته بجمالها الطبيعى الفتّان الذى يرسم معالمه مستعيراً له عالم الروض وأبعاده الرائعة فيقول:

إذْ تَسْتبيكَ، بِذِى غُرُوبٍ واضِحٍ　　عَــذْبٍ مُقَبَّلُــهُ، لَذِيــذِ الْمَطْعَمِ
وَكَأَنَّ فــارَّةَ تاجرٍ، بِقَسِــيمَةٍ　　سَبَقَتْ عَوارِضَها،إليكَ مِنَ الْفَمِ
أو رَوْضَــةً، أنُفاً، تَضَمَّــنَ نَبْتَها　　غَيْثٌ، قَليلُ الدِّمْنِ، لَيْسَ بِمَعْلَمِ
جَــادَتْ، علَيــهِ، كُلُّ بِكْرٍ حُرَّةٍ　　فَتَرَكْــنَ كُلَّ قَــرَارَةٍ كالدِّرْهَمِ
سَحّاً، وتَسْــكاباً، فَكُلَّ عَشيَّةٍ　　يَجْــرِى عَلَيها الْمَــاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ

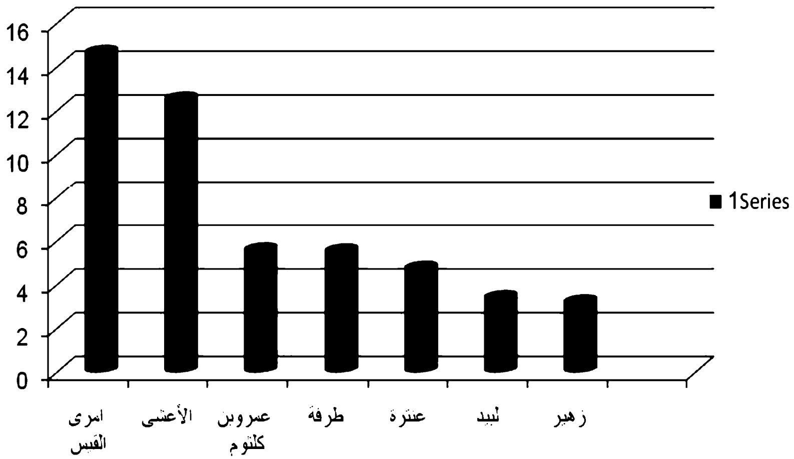
فالحبيبة التى استطاعت أن تحتلّ من قلبه ذلك المكان ليست حبيبة عاديةَ، إنّما هى

جمال رائع يستهوى النفوس كالبطولة تماماً، بل يستبيها كما تُستبى الفرسان فى ساحات القتال والوغى، أىّ استباء يعادل استباء الحب عند الشعراء، إنّه استباء لامثيل له، استباء يفجرّ عواطف الإنسانيّة فى كلّ عصرٍ ويجعلها تتقطر رقة وسحراً وعذوبة لتملأ الكون نغماً وظلالاً وأنداء، كَما ملأت قلب عنترة فى ذلك الزمن السحيق وجعلته يرتمى فى أحزان الحب كما يرتمى فى أحضان الوغى والقتال، فلا عجب بعد أن نرى عنترة الفارس البطل يستبيه الرقيق العذب الذى يصوغه شذاً ويتألق ضياءً ويتقطر سكراً، يستبيه الحبيب بكل مفاتنه الحسية التى تتغلغل إلى أعماق الروح وتنصهر معها وتتوحد فيها لتوجد ذلك الإستباء الذى يستشعره الإنسان كما استشعر عنترة من قبل. (نفس المصدر: ٢٩٢-٣٠٢) وقارئ الشعر الجاهلى يُمكنه أن يستخلصَ المثال الأعلى للجمالِ، سواءً كان جمالاً حسيّاً أو معنوياً يتصلُّ بالسجية والأخلاقِ، وعذوبة الروح وحلاوة الحديث أو المزاج الخاص تجاه صفات بعينها، تُحبّها المرأة أو تكرهها فى الرجال، ذلك أنّ الشعراء الجاهليينَ قد نحتوا للمرأة فى أشعارهم تمثالاً دقيقاً مجلو القسماتِ، بدأ بشَعرها وانتهى بقدمَيها، وهو تمثال يفيض حيوية ويمتلئ بصفات خلقية وروحية هى الصفات التى أحبها الجاهلى فى المرأة بشكلٍ عام. وطبيعى أن تختلف الزاوية التى ينظرُ فيها كل منهم إلى المرأة، فالبعض يلّمُ بمظاهر الجمًال الحسى إلماماً، والبعضُ يُديم النظرُ ليتأمل الجزئيات والتفاصيل فى مثال الجمال كما يراه أو يتمنّاه، والبعض الآخر ينعت الجمال المعنوى أو الروحى لحبيبته. (نبوى، ٢٠٠٤م: ١١٥)

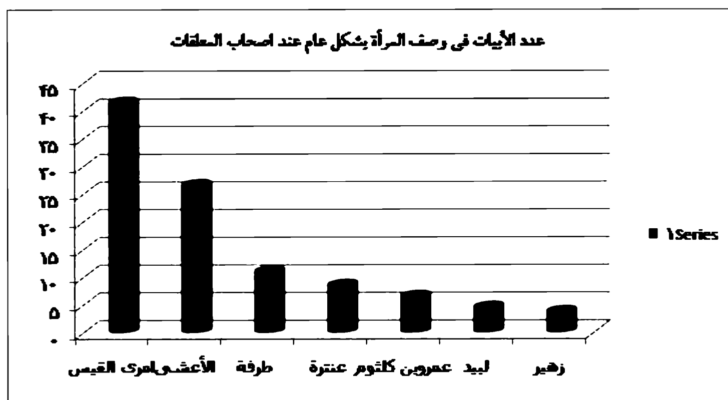
الجداول

الرقم	اسم الشاعر	عدد الأبيات فى وصف المرأة المعشوقة عند أصحاب المعلقات
١	امرؤالقيس	١٢
٢	الأعشى	٨
٣	عمرو بن كلثوم	٦
٤	طرفة	٦
٥	عنترة	

٦	لبيد	
٧	زهير	



الرقم	اسم الشاعر	عدد الأبيات في وصف المرأة بشكل عام عند أصحاب المعلقات



النتيجة

نلاحظ فى الدراسة أنّ الشعراء الجاهليين قد تناولوا فى غزلهم جُلّ ما يتصل بالمحبوبة مِن ديار وظُعُن وسمات جسدية وخلقية، كما صوروا تعلّقهم بها، وصدها وهجرها وصوّروا كذلك زينتها وملابسها وطيبها، وقد سلكوا فى سبيل ذلك ضربين: الضرب الأول هو ضرب حسّي حيث تكون المرأة وسيلة للمتعة واللهو والحياة الهنيئة. وقَد يُرَدُّ هذا الضرب إلى ما شاع عندهم مِن الفتوة حيث يفخرون بأنّهم ينالون مِن المرأة ما يريدون، كما يرد إلى طبيعة النفسِ البشرية التى تتعلّقُ بالمرأة. أما الضرب الثانى فهوالضرب الذى تسامي فيه الشعراء، فتحدثوا عن الحبيبة والحُبِّ بعيداً عن قسمات الجسد ونزواته، ولايختص الشاعر بهذا اللون أو ذاک، بل نجدُهما معاً عند كثيرٍ مِن الشعراءِ وقد يغلب هذا الضرب أو ذاک عند شاعر دون آخر كغلبة الاتجاه الحسى– إن جاز التعبير عند امرئ القيس والأعشي وعمرو بن كلثوم، وغلبة الاتجاه الروحي عند عنترة بن شداد العبسي.

ويمكن أن نستخلص من هذه المتابعات الوصفية التى تابعنا بها نصوص المعلقات، فى الجانب المنصرف إلى وصف المرأة منها، جملة استنتاجات، لعل أهّمها:

الف. إن امرءالقيس هو أوصف المعلقاتيين للمرأة وأقدرهم على ملاحظة مكامن

الجمال فيها ومظاهر الفتنة منها.

ب. امرؤالقيس المعلقاتي الوحيد الذي يحاور المرأة على حين أن المعلقاتيين الآخرين كأنما يتحدثون عن كائن ميت وامرؤالقيس الذي يجعلنا نشهد مصاحبة النساء.

ج. امرؤالقيس أقدر من أصحابه على تصوير المرأة ليس من حيث هي أنثى يطفي الرجل منها شبق الرغبة الجنسية فحسب ولكن من حيث هي امرأة عزيزة في نفسها، كريمة في شرفها، موسرة.

د. هو أكثر المعلقاتيين تعدادا لأوصاف المرأة كما سبق.

ه. إن ستة من سبعة من المعلقاتيين وصفوا المرأة بشكلٍ يختلف كثيرا أو قليلاً عن الآخرين ويمكن ترتيبهم بناءً على تواتر هذا الوصف لديهم وكثافته في معلقاتهم، فنجد امرءالقيس يتبوأ المنزلة الأولى بخمسة عشر وصفاً، والأعشى في المنزلة الثانية بأربعة عشر وصفاً وعمروبن كلثوم في المنزلة الثالثة بأحدعشر وصفاً، وطرفة في المنزلة الرابعة بتسعة أوصاف، ثم عنتره بخمسة أوصاف، ولبيد بوصفين اثنين ، في حينٍ لم يتجاوز زهير وصفاً واحداً وهو في الحقيقة غير صريح.

ونجد امرءالقيس يتبوأ المنزلة الأولى في تحديد الاسبقيات بالنسبة إلى عدد الأبيات في وصف المرأة بثلاثة وأربعين بيتاً، والأعشى بسبعة عشر بيتاً في المنزلة الثانية، وطرفة باثني عشر بيتاً في المنزلة الثالثة، وعنترة بتسعة أبيات في المنزلة الرابعة، وعمرو بن كلثوم بسبعة أبيات في المنزلة الخامسة، ولبيد بأربعة أبيات في المنزلة السادسة، وزهير ببيتين في المنزلة الأخيرة.

المصادر والمراجع

أبوالفضل، إبراهيم. ١٩٦٤م. ديوان امرئ القيس. مصر: دار المعارف.

أدونيس، علي أحمد سعيد. ١٣٧٦م. مقدمة للشعر العربي. ترجمه كاظم برگ نيسي. تهران: فكر روز.

الجهاد، هلال. ٢٠٠٧م. جماليات الشعر العربي. بيروت: مركز الدراسات الوحدة العربية.

الجبوري، يحيى. ١٩٩٤م. الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه. الطبعة السابعة. مؤسسة الرسالة.

الحسين، قصي. ٢٠٠٦م. شعر الجاهلية وشعرائها. الطبعة الأولى. لبنان. طرابلس: منشورات المكتبة الحديثة.

الحديثى، بهجت عبدالغفور. ٢٠٠٨م. نصوص من الشعر الجاهلى والإسلامى والأموى. المكتب الجامعى الحديث.

ديب، عواصه. ٢٠٠٦م. المرأة فى شعر عمربن ربيعة، عمر أبى ريشة، نزار قبانى. بيروت: شركة رشادبرس

سمرين، رجا.١٩٩٩م. شعرالمرأة العربية المعاصرة. الطبعة الأولى. بيروت: دارالحداثة.

عباس، حسن. ١٩٩٤م. المتنبى وشوقى. مصر: دار المعارف.

العقاد، عباس. ١٩٩٤م. مراجعات فى الآداب والفنون. الطبعة الأولى. بيروت: دار الكتاب العربى.

مرتاض، عبدالملک. ١٩٩٨م. السبع المعلقات، مقاربه سيميائيه- انتروبولوجيه. منشورات اتحاد الكتاب العرب.

مفيد، قميحة. ١٩٩٤م. شرح المعلقات العشر. مكتبة الهلال.

نبوى، عبدالعزيز. ٢٠٠٤م. دراسات فى الأدب الجاهلى. الطبعة الثالثة. الرياض: مؤسسة المختار.

oxford advanced learners dictionary-2007 7th edition

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

الدور الحضارى لأبي على القالى فى الأدب الأندلسى

على باقر طاهرى نيا*
سيد مهدى مسبوق**
شهلا زمانى***

الملخص

قد أولى أهل الأندلس بالثقافة الإسلامية واللغة العربية اهتماما بالغا وعملوا على نشرهما، فازدهرت اللغة والأدب فى الأندلس؛ فمن ثم يعدّ التراث الأدبى واللغوى العظيم الذى خلفه لنا الأندلسيون من نتاج ذلك الاهتمام.

من كبار الأدباء الذين أسهموا فى ترسيخ الثقافة الإسلامية والأدب العربى فى الأندلس هو أبوعلى القالى الذى عمل على تأسيس المذهب الأدبى وتعليم أبناء الخليفة الأموية وجمع الكتب ونقل أهم المصادر العربية إلى الأندلس. ويعتبر القالى رائد كتابة المعجم الأدبى فى الأندلس وإماما فى اللغة وعلوم الأدب، وقد قاد فى الأندلس حركة لغوية ضخمة بمؤلفاته اللغوية بحيث تخرج عليه نفر غير قليل من اللغويين، ولقيت مؤلفاته صدى واسعا فى الشرق الإسلامى وغربه.

الكلمات الدليلية: أبوعلى القالى، الحضارة، الأندلس، الأدب العربى.

*. أستاذ بجامعة بوعلى سينا – همدان، إيران. Smm.basu@yahoo.com
**. أستاذ مساعد بجامعة بوعلى سينا – همدان، إيران.
***. خريجة الماجستير بجامعة بوعلى سينا – همدان، إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د.هادى نظرى منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/١٠/٢٠هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٤/٨هـ. ش

المقدمة

اتسعت دائرة الفتوحات الإسلامية فى القرن الأول الهجرى واستمرت من الحجاز إلى الشام ومنها إلى إفريقية والأندلس ودخل المسلمون فى الأندلس فى نهاية القرن الأول الهجرى وأسسوا حكومة إسلامية امتدت حتى نهاية القرن التاسع الهجرى. نشهد فى هذه الحقبة المديدة من التاريخ الإسلامى فى الأندلس ظهور جيل من الأدباء الذين قد برعوا فى الأدب وحاولوا محاكاة إخوانهم المشارقة ولاسيما فى القرنين الأول والثانى، ومرد ذلك إلى أن جلّ الأدباء الذين ظهروا بصقع الأندلس فى هذه الحقبة كانوا من الذين هاجروا من المشرق وجاؤوا بكل مخزونهم الأدبى والعلمى إلى المغرب وعالجوا نفس الأغراض والفنون التى كانت شائعة لدى المشارقة.

هذا وقد اتسمت الحياة فى الأندلس بالرغبة المستمرة فى الارتباط الفكرى والاحتكاك الثقافى بالمشرق زمنا طويلا ولكننا نلاحظ بروز العوامل الأندلسية الذاتية بشىء من التدرج والتمهل. وإذا وقفنا عند المخزون الأدبى والثقافى فى الأندلس وجدنا أنه يقدم نتاجا غزيرا وأسماء لامعة فى تاريخ الأدب العربى، أسماء الذين كان أهل الأندلس يعتزون بهم ويفتخرون بمكانتهم السامية فى الأدب العربى؛ منهم أبوعلى القالى، الكاتب اللغوى الذى نال شهرة طائرة بمؤلفاته القيمة التى كانت ولاتزال مصدرا أدبيا يرجع إليه الأدباء واللغويون للإفادة منه والارتواء من منهله العذب.

وهذا المقال يبحث عن دور أبى على القالى فى الأدب الأندلسى، وهو قسمان: فى القسم الأول نلقى الضوء على حياة أبى على القالى وآثاره ونتناول الأدب الأندلسى فى إيجاز. أما القسم الثانى فنتوقف فيه عند الدور الحضارى لأبى على القالى فى الأدب الأندلسى. ونسعى من خلال هذه البحوث أن نجيب على الأسئلة التالية:

۱. ما هو الدور الحضارى لأبى على القالى فى الأدب الأندلسى؟
۲. ما هو الدور الذى قام به القالى فى تطوير كتابة المعاجم فى الأندلس؟
۳. ما هو الدافع وراء رحلة القالى إلى الأندلس؟

أبوعلى القالى: حياته وآثاره

هو أبوعلى إسماعيل بن القاسم بن عيذون بن هرون ابن عيسى بن محمد بن سلمان

القالى اللغوى، جده سلمان مولى عبد الملك بن مروان الأموى. (البستانى، لاتا: ٦٢١) ولد بمنازجرد من ديار بكر، فنشأ بها ورحل منها إلى العراق لطلب العلم وذلك فى سنة ثلاث وثلاثمائة للهجرة. (عميرة الضبى، ٢٠٠٥م: ٢١١)

قرأ فى بغداد على كبار العلماء وأئمة الثقافة وجهابذة الرواة من مثل البغوى (ت ٣١٧هـ) والعدوى (ت ٣١٩هـ) والسجستانى (ت ٣١٦هـ) وابن صاعد (ت ٣١٧هـ) وابن درستويه (ت ٣٤٧هـ) والزجاج (ت ٣١١هـ) والأخفش الصغير (ت ٣١٥هـ) وابن دريد (ت ٣٢١هـ) ونفطويه (ت ٣٢٣هـ) وابن سراج (ت ٣١٦هـ) وابن الأنبارى (ت ٣٢٨هـ) وغيرهم من أعلام العلماء الذين يروى عنهم وينوه بعلمهم. (الخفاجى، ١٩٩٢م: ٢٥٠)

خلف القالى آثارا كثيرة، منها: البارع فى اللغة، المقصور والممدود، النوادر والأمالى، ذيل النوادر، فعلت وأفعلت، أفعل من كذا، الإبل ونتاجها وجميع أحوالها، حلى الإنسان والخيل وشياتها، تفسير القصائد والمعلقات وتفسير إعرابها ومعانيها، مقاتل الفرسان، فهرسة أبى على البغدادى.

بدأ نبوغ القالى فى علوم اللغة والأدب وأخذت شهرته تزداد فى حلقات العلم والثقافة فى بغداد وجلس للتعليم والإفادة وظل ربع قرن مقيما فى بغداد متعلما ومعلما ومحققا ومفيدا حتى جاءت سنة(٣٢٨هـ) فكانت سنة تطور كبير فى حياة القالى الثقافية والأدبية. (المصدر نفسه: ٢٥٠)

ولما استقر الأمر للأمويين فى الأندلس قد بذلوا جهودا حثيثة لأن يجمعوا ما تركوه فى بلاد المشرق من ثقافة وحضارة، إذ كان الشرق منذ بداية القرن الثانى الهجرى مورد العلوم ومنزل الثقافة، فلم يجد الأمويون بدا من أن يولوا وجوههم شطر الشرق عندما أرادوا نشر العلم والآداب فى بلاد الأندلس، ولم يجدوا بدا من أن يقتنوا الكتب المشرقية عن طريق تشجيع الرحلة إلى بلاد الشرق وتشجيع الوافدين منها. (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

أطوار الحكم فى الأندلس

قدم العرب إلى الأندلس بتراثهم الأدبى الأصيل ففتحوا عيونهم على أفق رحب

وطبيعة جديدة ولكنهم لم يذوبوا تماما فى المحيط الجديد ولم تذهلهم المفاجأة فيتيهوا بعيدا عن تراثهم العربى العريق فى حين أنهم لم يتمردوا فى الوقت ذاته على مقتضى حياتهم الجديدة فى إقليمهم الجديد وإنما كانوا معها كالكائن الحى فى تبادله المثمر ومؤلفاته الدائمة مع الحياة، فكانوا يحاولون من جهتهم إخضاع المحيط الجديد إلى الشروط التى يطيقون احتمالها بينما كان هذا المحيط بدوره يحاول أن يجد ما استطاع من تباينهم معه وتمردهم عليه. (الدغلى، ١٩٨٤م: ٧٢) وانقسمت أدوار الحكم فى الأندلس إلى:

عصر الخلافة الأندلسية (٣٠٠- ٤٢٢ هـ): فهو عصر نضج العلوم والفكر الأندلسى، ونظرا لطول هذه الفترة أولاً ولتسهيل دراسة الفكر الأندلسى خلال هذا العصر ثانياً، ينقسم إلى ثلاثة أقسام:

١. فترة الخلافة(٣٠٠-٣٦٦هـ): وتولى الحكم فيها الخليفة الناصر (٣٠٠-٣٥٠هـ) وابنه الحكم المستنصر(٣٥٠-٣٦٦هـ). (السامرايى وزملاؤه، ١٩٩٩م: ٣٢٧)

٢. فترة الحجابة(٣٦٦-٣٩٩هـ): وهى الفترة التى سيطر فيها الحاجب المنصور وأولاده على الخلافة الأندلسية.

٣. فترة الفتنة (٣٩٩-٤٢٢هـ): وأدت إلى قيام عصر الطوائف.

نهضت الحركة العلمية فى فترة الخلافة (٣٠٠-٣٦٦هـ) نهضة شاملة وكان من مظاهرها اتضاح الشخصية العلمية للأندلس واستقلالها؛ فقد شجع الناصر وابنه الحكم العلماء المشارقة القادمين إلى الأندلس وأغدقا عليهم جوائز سنية وعملا على جلب الكتب القيمة، وترجما الكتب الأجنبية المهمة وحثا على التأليف والبحث فى مختلف المجالات. والحاكم فى هذه الفترة كان محبا للعلماء مكرما لهم، فكان يستقدمهم من المشرق ويرحب بهم ويكرم مثواهم ويرفع منازلهم؛ ومن بين العلماء المشارقة الذين وفدوا إلى قرطبة أبوعلى إسماعيل بن القاسم القالى اللغوى. (سالم، لاتا: ٣١٣) فإذا كان الناصر قد أحسن وفادة أبي القالى وجعله مؤدباً لابنه الحكم، فإن الخليفة الحكم اشتهر بحبه للكتب؛ فقد كانت له مكتبة تضم ٤٠٠ ألّف مجلد وكان يحرص على اقتناء الكتب من أى مصدر، فلذلک نهضت الأندلس علميا فى شتى الميادين خلال هذه الفترة. (المصدر نفسه: ٣١٣)

أسباب ازدهار الحياة العلمية والأدبية فى الأندلس

هناک أسباب عديدة ساعدت على ازدهار الحركة العلمية والأدبية فى الأندلس، أهمها:

١. دعوة العلماء المشارقة إلى الأندلس للإفادة من علمهم وأدبهم، ومن ذلک على سبيل المثال رحلة أبي على القالى.

٢. رحلة بعض الأندلسيين إلى المشرق، ممن ندبوا أنفسهم لتحصيل علم من علوم المشارقة والتبحر فيه، ثم العودة إلى الأندلس لنشر ذلک العلم بين أهله. (عتيق، لاتا: ١٥٠-١٥١)

٣. جمع الكتب وإقامة المكتبات العامة يؤمها الدارسون والباحثون. (المصدر نفسه: ١٥٤)

٤. اهتمام الأمراء والخلفاء الأندلسيين بالعلم والعلماء والتنافس فى تقريبهم حيث إنهم لم يستوزروا إلا من كان أديبا أو شاعرا أو عالما، وهذا يعنى أنهم لم يقفوا بمعزل عن الحركة العلمية والأدبية والفنية فى الأندلس.

والجدير بالذكر أن المرحلة الأولى للأدب العربي فى الأندلس هى مرحلة انتقال الأدب المشرقى إلى المغرب فى غير تبديل ولا تعديل. أضف إلى ذلک أن الثقافة الأدبية فى الأندلس كانت فى معظمها استيحاء للأدب المشرقى، وأن رسل الثقافة المشرقية كانوا من أشد عوامل التأثير المشرقى. كانت الثقافة فى البداية أدبية ولغوية ودينية وبعد ذلک شملت شتى فروع المعرفة، وكانت هذه العلوم وافدة إليهم من أرض الأجداد فى المشرق فأكبّوا على قراءتها. (محمد، ٢٠٠١م: ٢٨)

الدور الحضارى لأبي على القالى

كان أبوعلى القالى (ت ٣٥٦هـ) من خيرة من وفدوا إلى الأندلس؛ استقدمه عبدالرحمن الناصر (ت٣٥٠ هـ) لتأديب ابنه، وكان هذا الوافد قد تثقف ثقافة واسعة فى المشرق، وأخذ كثيراً عن شيوخه وخاصة ابن دريد والأخفش، فى وقت كان المشارقة قد قطعوا شوطاً بعيداً فى جمع اللغة والشعر، كما صنع الأصمعى فى أصمعياته والمفضل

الضبي في مفضلياته، فحوى أبوعلي ذلک وأدخله الأندلس فسكن قرطبة وبها نشر علمه فلجأ إليه الناس فسمعوا منه وتأثروا به، وألف كتبا كثيرة. (الجيلالي السلطاني، ٢٠٠٧م)

أما في مجال اللغة، فقد تأسست في هذه المدرسة الدراسات اللغوية في الأندلس وذلک بعد قدوم أبي علي القالي، الذي وفد على الأندلس عام (٣٣٠ هـ/ ٩٤١ م) وحمل القالي إلى الأندلس كثيراً من علم المشرق وأدبه على نحو دواوين امرىء القيس وزهير والنابغة والخنساء والأخطل وجرير وغيرهم. هذا بالإضافة إلى كتب الأخبار واللغة، كما ألّف كثيراً في الدراسات اللغوية وأملى على طلبته الأندلسيين كتابه الأمالي. (السامرايي وزملاؤه، ١٩٩٩م: ٣٢٨)

أقام أبوعلي القالي ببغداد خمسا وعشرين سنة ذاع فيها صيته وعمّت شهرته ولمّا كان الخليفة عبد الرحمن الناصر الذي رفع منار العلوم والفنون في الأندلس وأدخل فيها مفاخر كلّ جهة، وزينة كلّ بلد، بدأ يحترم العلماء ويجلّهم، ويقدرّهم أعظم تقدير، لأنهم روح الأمة وحياتها، ويعمل على إنهاض أمته بنشر العلم لتسمو إلى مراقي الفلاح ولما سمع عبد الرحمن شهرة أبي علي القالي في اللغة والأدب كتب إليه ورغبه في الوفود عليه لنشر علمه والاستفادة من معارفه. (القالي، لاتا: المقدمة)

كان نزوله فيها فاتحة عهد لغوی عظيم واستقبله الناصر استقبالا كريما وأحسن هو وابنه الحكم رعايته وإغداق المال عليه ونشط في التأليف والتدريس بقرطبة وضاحيتها الزهراء حتى وفاته سنة ٣٥٦هـ (ضيف، ١٩٨٩م: ٩٢)

أخذ القالي يلقي محاضراته ودروسه في حلقات مسجدها الجامع، فأورث أهل الأندلس علمه، وأقبل عليه أهل الأندلس للافادة والتعليم والتأدب من دروسه التي كان يلقيها من روايته وحفظه في كل يوم خميس بقرطبة، في المسجد الجامع بالزهراء، وكان أبوعلي واسع العلم كثيرالرواية، طويل الباع في علوم الأدب واللغة، مما شهد به علماء عصره، فسمع الناس منه، وقرأو ا عليه كتب اللغة، والأخبار والأمالي، وعظمت استفادتهم منه. من تلاميذه في هذه الفترة مؤلف كتاب مختصر العين وإمام اللغة والأدب في الأندلس في عصره وسواه. (الخفاجي، ١٩٩٢م: ٢٥٣) كان قدوم القالي إلى قرطبة يمثل نهضة في الدراسات اللغوية والأدبية، فعنه أخذ الأندلسيون واتخذوه إماما وحجة.

(سالم، لاتا: ٣١٣-٣١٤)

كان أبوعلى إماما فى اللغة العربية، متقدما فيها فأفاد الناس منه، وعولّوا عليه، واتخذوه حجة فيما نقله وكانت كتبه على غاية التقييد والضبط والإتقان، وقد ألف فى علمه الذى اختصت به تآليف مشهو رة تدل على سعة علمه وروايته وحدّث عنه جماعة، منهم أبومحمد عبد الله بن الربيع بن عبد الله التميمى، ولعله آخر من تحدث عنه. (الحموى،١٩٨٠م: ٣١)

دور القالى فى تطوير الحضارة الإسلامية

للقالى دور ريادى فى تطوير الحضارة العربية الإسلامية ، ويعود ذلك إلى أسباب، منها:

أ. كثرة مؤلفاته: وهى الأمالى والبارع وكتاب تفسير القصائد والمعلقات وغيرها.

ب. وفرة تلاميذه: قرأ على القالى عدد من الطلبة فى قرطبة أشارت إليهم كتب التراجم الأندلسية وحصرهم صاحب كتاب "أبوعلى القالى" فى ثمانية وأربعين تلميذا قرأوا عليه وجالسوه، منهم أبوبكر محمد بن الحسين الزبيدى (ت٣٧٩هـ) وأبوبكر بن القوطية (ت٣٦٧هـ) والحاجب المنصور بن أبى عامر(ت٣٩٢هـ) ويوسف بن هارون الرمادى وغيرهم.

وظهر تأثير هؤلاء عن طريق مؤلفاتهم وإبداعاتهم، وأصبحوا فيما بعد أساتذة لهم حلقات يقومون فيها بالتدريس، وكانوا الأعمدة الأولى التى نهض بها التراث اللغوى والأدبى، وسار فى طريق الكمال عن طريق الأجيال التى جاءت بعدهم وتلمذت لتلاميذهم. (المصدر نفسه: ٣٧)

ج. جلب الكتب: أتى القالى إلى الأندلس بمجموعة كبيرة من المؤلفات فى اللغة والأدب تضم دواوين شعراء جاهليين وإسلاميين وعباسيين وكتب الأخبار، وقد وجدت هذه المؤلفات صدى واسعا عند المثقفين وشداة الأدب، وأثرت فى الثقافة الأندلسية وبذلك يكون القالى قد أسهم بشكل ملموس فى توجيه الذوق الأدبى وتشجيع الاتجاه المحافظ فى الأدب الأندلسى عن طريق ارتباط الأدباء بالدراسات التى أرساها ودعمها. وفضلا

عن ذلک إن مدرسة القالی قوت رواية اللغة والأدب فی أصولها المشرقية، وتأثرت الثقافة الأندلسية بتلقيها بثقافة متينة أصيلة ساعدت على ظهور شخصية أندلسية متميزة وأغنت المكتبة الأندلسية بالمؤلفات اللغوية والأدبية. (المصدر نفسه: ۳۷)

وللقالی دور بارز فی توجيه ركب الثقافة الأندلسية، وقد برز هذا الدور فی وسائل عدة، منها:

۱. جملة الكتب التی أتى بها القالی من المشرق، وهی تحتوی أمهات المصادر العربية والينابيع المشرقية. (عيد، ۱۹۹۲م: ۹۱)

۲. مؤلفاته ذات الطابع الأدبی واللغوی الدقيق والواضح، وكانت زادا للأجيال المقبلة تناقشها وتدرسها.

۳. قدّم للأندلسين أصولا معتمدة مقروءة على العلماء، فأوجد بذلک أساس الدقة اللغوية المعجمية.

٤. أثّر بشخصيته الفذة فی خلق طبقة من التلامذة كان منهم شخصيات مرموقة أدت دورا كبيرا فی نشر علم القالی ومنهجه، منهم الزبيدی، وابن القوطية والأخواف ابنی أبان بن سيد وغيرهم.

أما عن الكتب والدواوين الشعرية التی أدخلها القالی إلی الأندلس، فقد ذكر لنا ابن خير الإشبيلی أسماءها فی فهرسته، وهی كتب كان لها أثر فی تعضيد المدرسة الشعرية القائمة على اتباع مذهب العرب؛ وهذه الكتب هی: شعر ذی الرمة، وشعر عمروبن قميئة، وشعر جميل، وشعر أبی النجم العجلی، وشعر معن بن أوس المزنی، وشعر الحطيئة، وشعر النابغة الذبيانی، وشعر علقمة بن عبدة التميمی، وشعر الشماخ بن ضرار، ونقائض جرير والفرزدق، وشعر الأعشى ميمون بن قيس، وشعر عروة بن الورد، وشعر المثقب العبدی وشعر مالک بن الريب المازنی، وشعر النابغة الجعدی، وشعر كثير عزة، وشعر ابن حجر التميمی، وشعر القطامی، وشعر الأخطل، وجزء من شعر عمروبن شاس، وشعر عدی بن زيد العبادی، وشعر عبدة بن الطبيب، وشعر تميم بن أبی بن مقبل وشعر الأفوه الأودی، وشعر زهير بن أبی سلمی، وشعر عبيد بن الأبرص، وشعر المرقش الأكبر والأصغر، وشعر سلامة بن جندل، وشعر قيس بن الخطيم، وشعر الطرماح بن

الحكيم الطائى، وشعر امرئ القيس، وشعر دريد بن الصمة، وشعر أبى جلدة، وخمسة أجزاء من شعر رؤبة، وأربعة عشر جزءا من شعر الهذليين، وشعر عمر بن أبى ربيعة المخزومى، وشعر أبى النواس، وشعر جرير، وشعر طرفة بن العبد، وشعر طفيل الغنوى، وجزء من شعر أبى تمام بن أوس. (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

وحمل عددا من كتب الأخبار مثل أخبار نفطويه وهى تقع فى ثمانية وعشرين جزءاً، وخمسة أجزاء من أخبار ابن الأنبارى، وسبعة أجزاء عن ابن أبى الأزهر، وثمانية وخمسين من أخبار ابن دريد، وجزئين من أخبار وإنشادات عن الأخفش والمدخل للمبرد، والمهذب للدينورى، وكتاب الأحباس لأبى نصر، وجزء فيه عدة من أيام العرب ومعانى الشعر للجاهلى وكتاب البهى للفراء.. والضيفان لثعلب، والعروض لابن درستويه... . (المصدر نفسه)

فهذه المؤلفات التى ألفها أعلام المشرق فى اللغة والنحو والأدب التى آثرها أبوعلى وحرص أن تكون معه خلال رحلته، وفى حله وترحاله هى فى واقع الأمر امتداد لشخصيته ومرآة لعلمه. (دقاق، ١٩٨٢م)

فبهذه الدواوين الشعرية التى يغلب عليها الطابع العام لمذهب العرب وبهذه الكتب اللغوية التى أدخلها وأملى بعضها فى حلقات المتأدبين والمتعلمين، يعد القالى «أول من أسس علوم اللغة وآدابها فى الأندلس، وعليه تخرجت الطبقة الأولى من اللغويين وأكابر الأدباء فى هذه البلاد.» (الجيلالى السلطانى، ٢٠٠٧م)

ومما لا شك فيه أن هذه الكتب التى أدخِلت إلى الأندلس، خاصة كتب الشعر قد أسهمت فى تثقيف النشء الأندلسى، الذى كان يتطلع إلى معرفة ما وصل إليه المشارقة فى مذهبهم الشعرى، ويبدو للدارس أن هذه الكتب اللغوية والدواوين الشعرية كانت تؤلف إرهاصات أولية مهدت لرسوخ المدرسة القالية التى كانت لها ـ فيما بعد ـ آثار بعيدة فى الدوائر العلمية والأدبية الأندلسية. (المصدر نفسه)

ما أدخله أبوعلى القالى من الكتب فى شتى العلوم قد أسهمت فى تعميق الطابع المشرقى للدوائر العلمية والأدبية فى بلاد الأندلس، إذ أقبل أهل العلم والأدب على قرائتها والاطلاع على ما فيها رغبة فى تأصيل الثقافة المشرقية بينهم، ومحاولة لخلق

مناخ علمى وأدبى يستطيعون به مجاراة ما وصل إليهم من بلاد المشرق. فنجدهم وقد تمكنت فيهم ثقافة المشرق يعمدون إلى دراسة وشرح ما قرؤوه من كتب، ميسرين بذلک ومقربين إلى الأذهان والعقول ما جاد عليهم المشرق من ضروب القول وفنون المعرفة، ومشجعين فى الوقت ذاته أدباءهم وشعراءهم على اتخاذ ما شرحوه مثالاً يسيرون عليه فى إبداعاتهم وإنتاجاتهم الخاصة. (المصدر نفسه) وهذا ما دعا المستشرق بروكلمان إلى القول: «أما الأندلس فكان أو ل من نقل إليها علم الأدب أبوعلى القالى...» (دقاق، ۱۹۸۲م)

ولا عجب فى ذلک، فقد كانوا يعيشون فى تلک الجزيرة وعيونهم شاخصة إلى المشرق حيث ثقافتهم العربية الأصيلة ومنبع لغتهم العربية ومصدر تقاليدهم الفنية الراسخة، ولم يكن ليغيب عنهم قط أنهم هنا الفرع وأن هناک الأصل، ولهذا كانوا يحسون بما كان يحس به كل فرع من نزوع نحو أصله. بل إن هذا الوضع النفسى كثيراً ما كان يجنح بذويه إلى غلوهم فى هذا الالتحام وحرصهم على منافسة ما يفد إليهم من وطنهم الأول وسعيهم إلى محاكاته أو مجاراته. (المصدر نفسه)

وليس غريباً أيضاً أن نجد كبار النقاد ومشاهير الأدباء يحذون حذو المشارقة فى التأليف الأدبى، وفى تبنى المفاهيم الجمالية للشعر والأدب على العلوم، ويكرهون كل خروج عما هو مألوف ومأثور عند أعلام الأدب والشعر فى المشرق العربى إذ ذاک. والملاحظ فى هذا الاتجاه أن ابن عبد ربه قد ألف العقد الفريد محاكياً ابن قتيبة فى عيون الأخبار، وأن ابن بسام فى كتابه الذخيرة يحاكى الثعالبى فى يتيمة الدهر. (المصدر نفسه)

قد ألف القالى كتباً كثيرة أملاها عن ظهر قلبه فى مواضع كثيرة منها كتاب "المقصور والممدود" وكتاب "فعلت وأفعلت" وكتاب "تفسير السبع الطوال". عرّف القالى فى مقدمة كتابه الأمالى هذا الكتاب بقوله: «وأودعته فنوناً من الأخبار وضروباً من الأشعار، وأنواعاً من الأمثال وغرائب اللغة. على أنى لم أذكر فيه باباً من اللغة إلا أشبعته، ولا ضرباً من الشعر إلا اخترته، ولا فنّاً من الخبر إلا انتحلته، ولا نوعاً من المعانى والمثل إلا استجدته.» (الخليل، ۲۰۰٦م)

والأمالى واحد من أربعة كتب ذكر ابن خلدون أن مشايخه وأساتذته جعلوها أصول

فن التأديب وما سواها تبع لها وفروع منها. وهذه الكتب الأربعة هى: أدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرد، والبيان والتبيين للجاحظ، والأمالى لأبى على القالى. (فاتحى نژاد، ١٣٨٠ش: ٢١)

ومقدمة كتاب الأمالى سجل قيم يزودنا بمعلومات قيمة عن حياة القالى وأدبه، والكتاب نفسه- مع مظهره الأدبى العالى- يدل على ثقافة لغوية واسعة، وهو حافل بالفوائد اللغوية التى لاتوجد فى أى كتاب آخر.

والكتاب يضم بين دفتيه روائع الآثار المروية عن العصر الجاهلى والإسلامى والأموى وصدر دولة بنى العباس وهى نصوص أدبية رفيعة قد لاتوجد فى كتاب آخر سواء ما سجله القالى منها من النثر أم الشعر. (الخفاجى، ١٩٩٢م: ٢٥٥)

وخلاصه القول إن كتاب القالى دائرة معارف فى الأدب القديم، وهو ثمرة من ثمرات الرجولة المكتهلة، والإحاطة التامة، والثقافات الواسعة. وهو صورة لآداب المشرق فى مختلف العصور إلى آخر القرن الثانى الهجرى، وآداب المشرق كانت فى الأندلس من الطرف الجميلة، التى يحتفل بها، وتروى وتذاع. وليس فى الكتاب طبعاً شىء من آداب الأندلسيين وآثارهم، إنما هو صورة مشرقة واضحة لذوق أدباء المشرق وشعرائه ونقاده. (المصدر نفسه: ٢٥٦، ٢٥٧) ليس عجيباً بعد هذا كله أن يكون الأدب الأندلسى فى الكثير من نواحيه صورة صادقة عن الأدب العربى فى الشرق ونسخة ثانية تختلف فى بعض التفاصيل. (الدغلى، ١٩٨٤م: ٧٦)

وكتابه الآخر هو البارع وهو كتاب مسهب فى اللغة أو معجم كبير فى ألفاظ العربية، ولعل أهميته الأولى ترجع إلى أنه أول معجم عربى عرفته الأندلس، وذلك فى منتصف القرن الرابع الهجرى، وكأنما قدر لتلك الربوع الأندلسية أن تنتظر إلى ذلك الحين حتى يفد عليها لغوى كبير من المشرق ويضع لها هذا المعجم الرائد. (دقاق، ١٩٨٢م)

والبارع – فيما يقدر بعض الباحثين- أوسع المعاجم التى ظهرت حتى ذلك الحين، ويبدو البارع من خلال استقراء ما بين أيدينا من مواده ومن خلال وصف القدماء له أنه كان ضخما. فقد ذكر ياقوت أنه يحتوى على مائة مجلد وثلاثة آلاف ورقة على حين جاء فى وفيات الأعيان وإنباه الرواة أنه يشتمل على خمسة آلاف ورقة. وأغلب الظن

أن المشارقة الذين تكلموا عن البارع لم يصفوه من كثب، ولذلك يبقى أبوبكر بن خير وهو أندلسى، عرف بتدقيقه، أفضل من يحدثنا عن هذا المعجم الرائد. إنه يحدد حجمه بقوله: «إنه فى مائة وأربعين وستين جزءاً، عدد أو راقها أربعة آلاف ورقة وأربع مائة ورقة وست وأربعون ورقة.» (المصدر السابق)

ويبدو أن تأليف البارع استغرق من أبى على جهداً كبيراً ووقتاً مديداً. إذ «كان ابتداؤه أوله سنة ثلاث مائة وتسع وثلاثين، وكماله فى شوال من سنة ثلاث مائة وخمس وخمسين أى إن أبا على أنجزه قبل عام من وفاته. ولايضارع البارع فى الأندلس سوى كتاب المحكم الذى صنفه ابن سيده الأندلسى، فى القرن الخامس الهجرى، أى فى العصر الذى تلا عصر أبى على.» (المصدر نفسه)

يبدو من هذه المقدمات أن كتاب الأمالى والبارع أهم مولفات أبى على القالى فى الأندلس بالنسبة إلى سائر مؤلفاته ولهذا أشار معظم الأدباء إلى هذين الكتابين وشرحوا محتواهما ونصوصهما.

والجدّ هو الطابع الغالب على كتب القالى، ولا سيما كتابه الأمالى؛ فقلّما يجنح فيه إلى الفكاهة والهزل، أو البذاءة والمجون، وقلّما نجد فيه أشعاراً وأخباراً تخدش الحياء وتجرح الشعور. وقد خالف القالى بنهجه هذا منهج أصحاب الموسوعات الأدبية كالجاحظ وابن قُتَيْبة وأبى حيّان التوحيدى، وابن بسّام، وهذا دليل آخر على شخصية القالى الجادة الرصينة العفيفة. (الخليل، ٢٠٠٦م)

وأخيرا إن الأندلس عرفت فى القالى "المعلم الأول" فى اللغة والمعجم، وقد سلكت الدراسات التالية نهجه، والنشاط المعجمى فى الأندلس يمثل فرعاً من فروع الثقافة التى يظهر فيها تأثير المدرسة القالية وتوجيهها. (عيد، ١٩٩٢م: ٩٢)

النتيجة

- نافست الأندلس الأموية بغداد العباسية فى العلوم والآداب والفنون، ولهذا عملت على استقدام أرباب الأدب والعلم والنحو واللغة من بغداد، فازدهر العلم واللغة فى الأندلس، فوفدت إلى بلاد الأندلس جماعة من العلماء، منهم أبوعلى القالى.

- كانت الثقافة الأندلسية فى بداية الأمر تتركز فى العلوم الأدبية واللغوية والدينية، ويعد القالى أول من أسس علوم اللغة وآدابها فى الأندلس، لأنه هو الذى أدخل الكتب اللغوية ودواوين المشارقة إليها. والكتب التى أدخلها القالى فى الأندلس وما ألّفه فى العلوم الأدبية تعتبر من أهم المعاجم اللغويه فى الأدب العربى. فضلا عن ذلك إنه قد اهتم بالتدريس وعليه تخرجت الطبقة الأولى من اللغويين وكبار أدباء الأندلس. وقد أقبل الناس عليه فسمعوا منه وتأثروا بعلمه وثقافته المشرقية، وهذا كله قد أسهم فى تأصيل الطابع المشرقى للدوائر العلمية والأدبية فى بلاد الأندلس، وأصبح الأدب الأندلسى فى الكثير من جوانبه صورة صادقة عن الأدب العربى فى الشرق.

- مؤلفاته (كالأمالى والبارع فى اللغة و...) تعد من أمهات اللغة العربية وآدابها، وكثيرا ما يرجع إليها علماء اللغة والأدباء للإفادة منها.

المصادر والمراجع

البستانى، البطرس. لاتا. دائرة المعارف (قاموس عام لكل فن ومطلب). المجلد الأول. بيروت: دار المعرفة.

الجيلالى السلطانى. ٢٠٠٧م. «الثقافة المشرقية وأثرها فى ترسيخ مذهب العرب فى الشعر الأندلسى». مجلة التراث العربى. العدد ١٠٦.

الحموى، ياقوت. ١٩٨٠م. معجم الأدباء. المجلد الرابع. بيروت: دار الفكر.

الخفاجى، محمد عبدالمنعم. ١٩٩٢م. الأدب الأندلسى، التطور والتجديد. ط١. بيروت: دار الجيل.

الخليل، أحمد. ٢٠٠٦م. مشاهير الكرد فى التاريخ الإسلامى (الحلقة الثامنة والعشرون) أبوعلى القالى، موقع مركز كلكامش.

http//:gilgamish.org/viewarticle.php?id=history.20090305-16817.

دقاق، عمر. ١٩٨٢م. «رائد التأليف المعجمى فى الأندلس أبوعلى القالى». مجلة التراث العربى. العدد التاسع. السنة الثالثة.

الدغلى، محمد سعيد. ١٩٨٤م. الحياة الاجتماعية فى الأندلس وأثرها فى الأدب العربى وفى الأدب الأندلسى. ط١. بيروت: منشورات جار أسامة.

سالم، عبد العزيز. لاتا. تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس. الإسكندرية: مكتبة الأنجلو المصرية.

السامرايى، خليل ابراهيم وزملاؤه. ١٩٩٩م. تاريخ العرب وحضارتهم فى الأندلس. ط١. بيروت: دار

المدار الإسلامی.

السیوطی، جلال الدین عبد الرحمن. ۱۹۹۸م. بغیة الوعاة فی طبقات النحویین والنحاة، تحقیق محمد أبوالفضل إبراهیم. ط۱. بیروت: المكتبة العصریة.

عتیق، عبدالعزیز.لاتا. الأدب العربی فی الأندلس. بیروت: دار النهضة العربیة.

عمیرة الضبی، أحمد. ۲۰۰۵م. بغیة الملتمس فی تاریخ رجال أهل الأندلس (ذیل لكتاب جذوة المقتبس للحُمیدی). شرحه صلاح الدین الهواری. ط۱. بیروت: المكتبة العصریة.

ضیف، شوقی. ۱۹۸۹م. تاریخ الأدب العربی عصر الإمارات. القاهرة: دار المعارف.

عید، یوسف. ۱۹۹۲م. النشاط المعجمی فی الأندلس. ط۱. بیروت: دارالجیل.

فاتحی نژاد، عنایت الله. ۱۳۸۰هـ ش. أمهات المصادر العربیة. ط۲. طهران: انتشارات سمت.

الفاخوری، حنا. ۱۳۸۵ هـ ش. الجامع فی تاریخ الأدب العربی(الأدب القدیم). ط۳. قم: منشورات ذوی القربی.

القالی، أبوعلی. لاتا. الأمالی. الجزء الأول. بیروت: دار الفكر.

محمد، محمد سعید. ۲۰۰۱م. دراسات فی الأدب العربی. ط۱. لیبیا: منشورات جامعة سبها.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

الأثر الفارسي في شعر عبدالوهاب البياتي

عيسى متقى زاده*
علي بشيرى**

الملخص

تأثر عبدالوهاب البياتي الشاعر العراقي الحديث ومن رواد الشعر الحر بأدب الفرس وثقافتهم في الكثير من قصائده ووظف شخصيات ومدن الفرس للتعبير عما يجيش في صدره من فيضانات شعرية. تنوى هذه الدراسة تبيين الدلالات التي تحمل هذه الرموز وبيان كيفية استخدام البياتي شخصيات فارسية كرمز أو متقنعا بها من خلال جسد نصه الشعرى قدر المستطاع. أما الشخصيات والمدن فهي: الخيام صاحب الرباعيات، نيسابور، جلال الدين الرومي، فريد الدين العطار، شيراز.

الكلمات الدليلية: البياتي، الخيام، نيسابور، جلال الدين الرومي، فريد الدين العطار، شيراز.

*. أستاذ مساعد بجامعة تربيت مدرس، طهران – إيران. Motaghizadeh@modares.ac.ir
**. طالب الدكتوراه بجامعة تربيت مدرس، طهران – إيران.
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندى

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٧هـ. ش تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٦هـ. ش

المقدمة

تأثر الشعراء العرب فى كتابة قصائدهم بأنحاء مختلفة بثقافات، وأشخاص، وأساطير من بلدان وأقاليم مختلفة علاوة على البلد أو الإقليم الذى يعيشون فيه، وتطمح هذه الدراسة برصد بعض هذه المظاهر فى شعر شاعر بلاد الرافدين عبدالوهاب البياتى محددة إطاره فى الإجابة عن سؤال وهو ما مدى تأثر البياتى بالثقافة الفارسية أو الأشخاص الذين نبغوا فى هذه الثقافة؟ ويبدو أن البياتى قرأ من الشعراء الفرس ما قرأ من جلال الدين الرومى، فريد الدين العطار، والخيام، والجامى باهتمام بالغ. (البياتى، ۱۹۹۳م: ۲۵)

زار البياتى إيران فى السنة الأخيرة من عمره عام ۱۹۹۹م وزار أهم المدن الإيرانية وزار مرقد الإمام الرضا(ع)، وحافظ وسعدى الشيرازيين، وفردوسى مبديا عن رأيه بأن الشعراء الفرس يتميزون عن شعراء الشرق بأن هم إلى جانب شاعريتهم الفذة تجربة صوفية ووجودية. (فوزى، ۱۳۸۱ش: ۵۵)

لاشک فى أن البياتى يعد واحدا من أكثر الشعراء الذين كتب عنهم دراسات كثيرة قبل أن يحظى بها شاعر فى العصر الحديث، وهناک كتابات عن بعض الشخصيات الفارسية فى شعر البياتى مثل ما كتب پاشا زانوس عن تأثر البياتى بحافظ الشيرازى فى مقال له يركز على قصيدة البياتى بعنوان بكائية إلى حافظ الشيرازى (زانوس، ۱۳۹۰ش: ۲۸ وما بعدها) ومثل هذه الدراسات يمكن أن نشير إلى دراسة بدرومارتينث مونتابث المسماة بثلاث مدن إسبانية فى شعر عبدالوهاب البياتى وأيضا هناک دراسة لإبراهيم خليل المعنون «بظلال وأصداء أندلسية فى الأدب المعاصر» تحدث فيها عن أثر لوركا ومصرعه فى شعر البياتى فى عدة صفحات. (خليل: ص٦٧ وما بعدها) وهناک أيضا إشارات متناثرة إلى بعض الرموز كما نرى ذلک فى كتابى إبراهيم محمد منصور وناهدة فوزى.

الخيام ونيسابور

أبوالفتح عمر الخيام شاعر، ورياضى، وفلكى ولد بنيسابور عاش عصر دولة

السلاجقة، ويبدو أنه كان ينزع منزع الإبيكورية التي تقول بالميل نحو الملذات والحظوظ لأن الموت والفناء محتومان ولابد منهما. وكانت هذه النزعة تثير حقد علماء الدين عليه، وله رباعيات شهيرة ترجمت إلى الكثير من اللغات العالمية تمثل إلى حد ما هذه النزعة وعلى الأرجح أنه توفي عام ٥١٧هـ.ش. ويقترب زمان ولادته من عام ٤٠٨هـ.ش. (صفا، ١٣٨٤ش: ١٦٣-١٦٦)

يبدو من أقوال البياتي أنه كان يرى تشابها كثيرا بينه وبين الخيام إذ يقول: «يكفيني في الحياة ما يكفي عمر الخيام.» (البياتي، ١٩٨٣م: ١٠٧) أو «فلتضعني في عداد قبيلة عمر الخيام، فأقول لك إن ديوان شعر وكوز نبيذ وامرأة تكفيني.» (المصدر نفسه: ٩٧)

بدأ البياتي باستخدام الخيام في قصيدة «الرجل الذي كان يغني» من ديوان «أشعار في المنفى» التي يعتقد غنيمي هلال بأنها تعاني اضطراب الصورة إذ إن الصور لاتتصف بوحدة الإيحاء «وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الذي يوحي بانتهاز فرص الاستمتاع، ولم نفهم وجه الإيحاء في صور الرغيف والمصحف والقنبلة، على فرض أنها مبدلة بعضها من بعض ولايكفي أن يقصد الشاعر - على سبيل الاقتضاب - إلى جانب الروح والمادة والقوة.» (غنيمي هلال، ١٩٧٣م: ٤٥٠-٤٥١) لكن الذي يدركه هذا البحث من هذه الكلمات هو دلالتها على الأفكار الاشتراكية التي سادت مرحلة من مراحل تطور الفكرة عند المتنورين في حقبة من الزمن؛ إذ كان الرغيف والكتاب والسلاح بصورة تراتبية هم الاشتراكيين. (النقاش، ٢٠٠٨م: ٢٩ وما بعدها) ويبدو أن البياتي جعل خيامه أحمر العينين ليوحي بازدواجية السهاد، والخمار من جهة والوردة الحمراء التي تعتبر رمزا للثورة من جهة أخرى؛ وأشار إلى رغيف ومصحف وقنبلة تتصل بالثورة عند البياتي، ونرى أن خيام الشاعر يغني لحقول الزيت إذ يرى صلاح فضل: أن الشاعر جاء بخيامه إلى عهد مصدق وتأميمه للنفط الإيراني. (فضل، ١٩٩٥م: ١٢٣) «إن البياتي يقدم لنا - عبر حكاية مكثفة - بطلاً ثورياً ... أصيلاً ينتقل به من الخاص الضيق، إلى العام الشمولي، وهذا البطل ليس أسطوريا ولايحمل بعض أوهام العصر في التنظيرات والمماحكات السياسية، ولايتخاذل أمام فكرة اللاجدوى من التضحية.» (رضوان، ١٩٩٩م: العدد ٣٤٣)

«على أبواب طهران رأيناه

رأيناه

يغنى

عمر الخيام، يا أخت، ظنناه

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

يغنى، أحمر العينين

كالفجر، بيمناه

رغيف

مصحف

قنبلة، كانت بيمناه

يغنى، عمر الخيام، يا أخت

حقول الزيت والله

يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه.

وكان الموت أواه

على مقربة منه، على أطراف دنياه.

ونادانا وناداه

صياح الديک، أختاه!

وخلفناه فى الساحة، لاتطرف عيناه

- «وداعا!»

قالها، واختنقت فى فمه الآه.

- «وداعا، لک يا طهران

يا صاحبة الجاه

وداعا لک يا بيتى

وداعا لک أماه»

ودوت طلقة، واختنقت فى فمه الآه.» (البياتى، ج١، ١٩٩٥: ٢٨٠-٢٨١)

استخدم البياتى شخصية الخيام بشكل موسع فى ديوان «الذى يأتى ولايأتى» الذى قدّمه بالقول: سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذى عاش فى كل العصور منتظرا الذى يأتى ولايأتى. يبدأ البياتى سفره مع الخيام منذ القصيدة الأولى «صورة على غلاف» فى هذه القصيدة من هذا الديوان إذ نرى أن الاعتقاد بالأقدار يتمظهر فى جملة «لاغالب إلا الله» وهى شعار بنى الأحمر المنقوش على جدران الحمراء الذى يرى صلاح فضل أن البياتى يستخدمه بمفارقات عديدة. (فضل، ١٩٩٩م: ١٤) كما نرى ذلك هنا، ويبدو أن هذا القول لاينبع من فكرة متزهدة دينية كما استخدمه بنو الأحمر لكنه ينشأ عن فكرة وجودية كان الخيام متصفا بها والخيام المنجم يستعين بالنجم لاستيعاب الكون والزمن.

«...

ـ مولاى: لاغالب إلا الله

فآه ثم آه

مملكة الموت على أسوارها الحراس

يرنق النعاس

عيونهم؛ فلتفتح البوابة

وليدخل الغالب والمغلوب

فالفجر فى الدروب

عما قريب؛ يوقظ الحراس

ويقرع الأجراس

ـ مولاى! قال النجم لى، وقالت الأقدار

بأننا ممثلون فاشلون فوق هذا المسرح المنهار.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٦١-٦٢)

يتقنع البياتى بقناع الخيام فى قصيدة «الطفولة» عندما يستخدم كلمة نيسابور مسقط رأس الخيام جاعلا بغداد معادلا له ويرى أن بغداد - نيسابور- كان جحيما ولد فيه الشاعر ويفوت الشاعر الأداة الأصلية لتواصل الحياة ماديا فى محاولة محبطة له لقضيته المثالية وهى المدينة الفاضلة والحقيقة؛ ويتساءل الشاعر فى لهجة ملؤها اليأس

والامتضاض هل من الإمكان في شيء ولادة الحقيقة في هذه المدينة المحشوة بالنفايات القذرة؟ فيبحث البياتي عن نيسابور الجديدة وهي مدينته الفاضلة (البياتي، ١٩٩٣م: ٣٧) إذ لاتعجبه ظروف المدينة المتوفرة ويقول: «ماذا يفعل الإنسان المحاصر المهجور بحبه في مدن الإسمنت، والحديد، والصفيح، وعلب السردين، وكل شئ يشى به، ويتآمر ضده. فلم يعد هناك مكان في مدن علب السردين هذه للعشاق المتوحدين الذين يبحث كل منهم عبثا عن فم الثاني في الظلام. إن مدنا كهذه، لاتلبث أن تنقض بكلاب صيدها، وضبابها على جنة أهل الحب.» (نفس المصدر) ويبدو أن «الخيط» في هذه القصيدة ترمز إلى زمن الطفولة وما فيها من الذكريات وإن البياتي يستمد كثيرا من ينابيع الطفولة لكتابة قصائده. أما الخيط فهو الذي يقول عنه البياتي: «كانت جداتنا يربطن إبهامنا بخيط من الصوف أو الحرير لكي لانبتعد عن البيت كما تقول الأسطورة.» (المصدر نفسه: ١١)

«ولدت في جحيم نيسابور
قتلت نفسي مرتين، وضاع مني الخيط والعصفور
بثمن الخبز، اشتريت زنبقا!
بثمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة

كلمت نجمة الصباح، قلت يا صديقة
أتزهر الحديقة؟
وتولد الحقيقة
من هذه الأكذوبة البلقاء
طفولتي الشقية الحمقاء
فراشة عمياء
متى؟ متى أيتها الشمطاء؟
ستمطر السماء!

وتولد الحقيقة؟
من هذه النفاية الغريقة!» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٣-٦٤)

يصف البياتى نيسابور فى قصيدة «الليل فوق نيسابور» بأنها صارت مكانا للنهب، والفساد، والدمار ونجد فى هذه المدينة أضرابا عديدة من الفجائع ويدعو فى النهاية إلى الثورة ضد هذا الواقع البغيض والسعى وراء إنقاذ المدينة:

«كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور
العربات الفارغة
وسارقو الأطفال والقبور
وبائعو خواتم النحاس
وقارعو الأجراس
...
أيتها الأنقاض!
دقت طبول الموت فى الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات

- لنقرأ الكتاب بالمقلوب
منقبين فى حواشيه عن المكتوب والمحجوب
كان علينا أن نضىء النور
فى ليل نيسابور.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٥-٦٦)

يتلقانا الملمح الخيامى فى القصيدة التالية لقصيدة «الليل فوق نيسابور» منذ اللحظة الأولى إذ سمى الشاعر هذه القصيدة «فى حانة الأقدار» والحانة قريبة من الخمر التى أحبها الخيام فى رباعياته وتتصل اتصالا وثيقا بفكرته الأبيكورية والأقدار أيضا ينتمى إليها الخيام بنزعته القدرية:

«والقمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت فى الغربة لا تحيا ولا تموت

نار المجوس انطفأت

فأوقد الفانوس

وابحث عن الفراشة

لعلها تطير فی هذا الظلام الأخضر المسحور

واشرب ظلام النور

وحطم الزجاجة

فهذه الليلة لاتعود.» (البياتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٧)

يشارک خيام أبا نواس نزعته الإبيكورية فی التمسک بالخمر لنسيان الهموم وشدائد الزمن المفجع إذ يستخدم البياتی من النص الشعری النواسی للإفراط فی معاقرة الخمر للتنويه إلی ثقل الهموم کما يشير إلی ذلک بعض الدارسينن (نشاوی، ١٩٨٤م: ٥٤٢) والنص هو: «أسقنی حتی ترانی أحسب الديک حمارا.» (أبونواس، ٢٠١٠م: ٢٠٢)

«- أصابک السهم، فلا مفر، يا خيام

ولتحسب الديک حمارا، إنها مشيئة الأيام

والخمر فی الإناء

فعب ما تشاء

بقية السماء

أو قدح البکاء

فی حانة الأقدار

حتی تموت فارغ اليدين تحت قدم الخمار

رفيقک الوحيد فی رحلتک الأخيرة

لمدن النمل التی تحکمها الأرقام والبنوک

ـ يا أيها الملوک

بکم تبيع هذه القيود؟

فهذه الليلة لن تعود

طارت، کما طار بنا بساط ألف لیلة
معانقین تحت أضواء النجوم «دجلة»
وزارعین نخلة
فداعب الأوتار
فدیک هذا اللیل مات قبل أن ینبلج النهار.» (البیاتی، ج۲، ۱۹۹۵م: ٦۷-٦۸)

فنری أن البیاتی یبدأ هنا بالتقنع الاستعاری الشامل مع صوت الخیام «مستحضرا رؤیته العمیقة لحقیقة الموت فی معناه الطبیعی والوجودی، بینما یجعل البیاتی هذه الرؤیة عصریة راهنة فی التساؤل المفجع عن مداهمة الثوار وعملیات الاغتیال المنتشرة فی أرجاء المعمورة.» (أبوهیف، ۲۰۰٤م: ۱۱۰)

یرافق الشاعر خیامه فی قصیدة «طردیة» ویبدو أن الشاعر الخیام فشل فی محاولته الثوریة وملأت الجورائحة الموت والاختناق، فیري أن یلجأ إلی الخمر یریح باله وینسی همومه الثوریة. (الضاوی، ۱۳۸٤ش: ۸۳ بتصرف)

«أ هذه الآلام
وهذه السجون والأصفاد
شهادة المیلاد، یا خیام
فی هذه الأیام؟
دفنت رأسی فی الرمال، رأیت الموت فی السراب
فقیر هذا العالم الجواب
ینام فی الأبواب
یمد لی یدیه فی الظلام
ویقرأ التقویم بالمقلوب
بحیلة المغلوب
مولای، قال النجم لی، وقال لی الرماد
أیاک والفرار
أمامک البحر ومن ورائک العدو بالمرصاد

والموت فى كل مكان ضرب الحصار
فلنشرب الليلة حتى يسقط الخمار
فى بركة النهار.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٧٠)

يخاطب الشاعر الخيام فى قصيدة «الموتى لاينامون» ومن البديهى أنه إنما يخاطب نفسه باسم الخيام. يذكر البياتى فى هذه القصيدة وبإلحاح واضح كلمات الموت والسور والنور. ثم إن عائشة التى توفى تودّع الشاعر ثم تتبدل إلى فراشة طليقةْ ... يراها تذرع الحديقةْ... لاتعبرُ السورَ ولاتنامْ. لاتجتاز السور الفاصل بين الأحياء والموتى. إذن عائشة، لم تمت بالموت بل هى خالدة، وهى لاتنام أبدا ولاتعتريها سنة وهى حية دوما ما. (الظاهر، ٢٠٠٤م: التاسع من النيسان)

«فى سنواتِ الموت والغربةِ والترحالْ
كَبُرتَ يا خيّامْ

شعرُكَ شابَ والتجاعيدُ علي وجهك والأحلامْ
ماتت على سور الليالى، مات «أورفيوس»
ومات فى داخلك النهر الذى أرضع نيسابورْ

عائشة ماتت، وها سفينةُ الموتى بلا شراعْ
تحطّمت على صخور شاطيء الضياعْ
- قالت، ومدّت يدها: الوداعْ

عائشة ماتت، ولكنى أراها تذرع الحديقةْ
فراشةً طليقةْ
لا تعبرُ السورَ ولا تنامْ
الحزنُ والبنفسجُ الذابلُ والأحلامْ
طعامها فى هذه الحديقة السحريةْ

أيتها الجنيّةْ !

تناثري حطامْ

مع الرؤى والورق الميّتِ والأعوامْ

وخضّبي بالدمِ هذا السورْ

وأيقظي النهرَ الذي في داخلي مات ورشّي النورْ

في ليلِ نيسابورْ

ولتبذري البذورْ

في هذه الأرض التي تنتظرُ النشورْ.» (البياتي، ج٢، ١٩٩٥م: ٧١-٧٢)

يشير البياتي في الهوامش التي كتبها لديوانه إلى أن عائشة محبوبة الخيام في صباه وإنها ماتت بالطاعون ولم يقل الخيام عنه في أشعاره قط، وفقد كان بودّه أن يسميها خزامى لكنه احتفظت باسمها الحقيقي أو المستعار دفعا للالتباس. و«عائشة هنا أو خزامى - امرأة أسطورية وهي رمز للحب الإلهي الواحد الذي ينبعث، فيضة ما لايتناهي من صور الوجود؛ وهي الذات الواحدة التي تظهر فيما لايتناهي من التعينات في كل آن، هي باقية على الدوام على ما هي عليه.» (م.س: ١٨٤) ويرى ضياء خضير أن عائشة ترمز إلى «روح العالم المتجدد من خلال الموت والكائن اللامتناهي أن تعيش دائماً وتموت ولاتموت.» (خضير، ٢٠٠٤م: ٧٣)

يعبر الشاعر (الخيام) المغترب عن عجزه وشيخوخته في قصيدة «الحجر» الحجر الذي كان صلبا لكن الزمن جعله رميما فالشاعر (الخيام) ينسحب أمام الموت:

«- تهرأ الخيام

وسقطت أسنانه، وجفت العظام

وهجرت يقظته عرائس الأحلام

والدود فوق وجهه فار وفي الأقداح

العندليب قال لي، وقالت الرياح

- الليل طال، طالت الحياه

فأين يا رباه!

شمسک! تحيى الحجر الرميم
وتشعل الهشيم» (المصدر نفسه: ٨٢)

مولوى

نرى شاعرنا البياتی فی قصيدة «مرثية إلى ناظم حكمت» يضمن قسما من شعر شهير قائله جلال الدين مولوى مصرحا باسمه مستخدما الرمز الصوفی عنده وهو الناى الذى هو رمز لإثارة خلجات الحب وهو الذى يذكى نيران هذا الحب، لكن البياتی يحوله من مغزاه الأصلية كرمز صوفی ويشحنه معنى وإشارات جديدة تتصل بتجربة الشاعر الثورية وهذا الناى الذى كان يحدثنا عن لواعج الحب وعن الفراق والذين أضنوا أنفسهم فی سبيله يتحول إلى رمز يحكى لنا حنين البياتی شوقه العارم نحو شخصية ثورية كبيرة وهی شخصية ناظم حكمت وأيضا الناى هنا «رمز للروح المحترق، على طريق الكفاح.» (إسماعيل، لاتا: ٢٢١) ونرى أن التبشير بالثورة يصير هباء منثورا باحتراق الفراشة ويضطر شاعرنا إلى أن يحمل مع الباكين أكفانه:

««أصغ إلى الناى يئن راويا...»
قال جلال الدين
النار فی الناى
وفی لواعج المحب
والحزين
الناى يحكى عن طريق طافح بالدم
يحكى مثلما السنين
«شيرين»
دار الزمان
احترقت فراشتی
تغضن الجبين
وانطفأ المصباح، لكنی مع السارين

مع المحبين، مع الباكين
أحمل أكفانی
يئن راويا
قال جلال الدين:
«من راح فی النوم سلا الماضی»
مع الباكين
«شيرين» يا جبيبتی
«شيرين»» (البياتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٤٦٦)

نرى الشاعر فی قصيدة «المجوسی» كالمولوی معه كأس الخمر منتشيا ملطخة ثيابه بالخمر يرقص مرافقا أنغام الموسيقی كأنه فی حلقات الدرويش. (منصور، ١٩٩٩م: ١٩٤)

«سكبوا فوق ثيابی الخمر، عربدت من الحب، وراقصت
الفراشات وعانقت الزهور.» (البياتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٢٠٣)

يستمد البياتی من النزعة الصوفية عند جلال الدين (قراءة فی ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومی) إذ تتحول عائشة رمز الحب الإلهی لدى البياتی إلى حبيبة جلال الدين التی تحبه ويحبها وتشفق هذه الحبيبة على حبيبه وتسأل الناى عن الذی يستطيع أن ينقذ حبيبه من تداعيات هذا الحب ولواعجه. وبإمكان القارة أن يرى فی هذه القصيدة الكثير من المفردات التی تتصل اتصالا وثيقا بالصوفية مثل: الناى، نار، الحب، السكر، مجنون، ألحان. (حلبی، ٢٠٠٤م: العدد٣٩٣)

«قالت عائشة للناى الباكی: من يقتل هذا الشاعر أو يعتقه
من نار الحب الأبدية. ها هو ذا أوغل فی السكر
وأصبح بی مجنونا ، وأنا أصبحت به... أيضا.
وكلانا مجنون سكران
يبحث عن وجه الآخر فی الحان
نتحطم مثل إناء الخزف الملآن

لما يعرونا، قبل صياح الديک، خمار الظمآن
ها هو ذا شمس الدين
يشرق من «تبريز»
يمنحنى بركات العاشق والمعشوق
وكلانا ثمل مجنون
المعشوق هو الكل الحى، وأما العاشق
فهو حجاب وهو الميت
برماد حريق أتغشى وبأسمال الفقراء
أمسک كأس شرابى بيد، وبأخرى شعر حبيبى
أرقص عبر الميدان
فى أحشائى نار لاتخبو، فلماذا لاتحرقنى النار؟
ها أنذا أضع الكفن الأبيض والسيف أمامک
فلتضرب عنقى وأنا سكران.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٤٤٣-٤٤٤)

يبدو أن البياتى فى كيفية ترميز عائشة – التى مر ذكرها – تأثر بفكرة جلال الدين التى ظهرت فى بعض أبياته إذ يوجهنا لفهم رمز عائشة إليها ناقلا إياها وهى قصيدة «المستزاد فى ظهور الولاية المطلقة العلوية»:

«يظهر الجمال الخاطف كل لحظة فى صورة
فيحمل القلب ويختفى
فى كل نفس يظهر ذلک «الصديق» فى ثوب جديد
فشيخا تراه تارة ، وشابا تراه أخرى
ذلک الروح الغواص على المعانى
وقد غاص إلى قلب الطينة الصلصالية
انظر إليه وقد خرج من طينة الفخار
وانتشر فى الوجود.» (المصدر نفسه: ١٨٤)

لكنه يبدو أن هذه القصيدة التى تتحدث عنها البياتى منسوبة إلى مولانا وليست

من قبیل أشعاره وتستخدم فی الکتب المتعلقة بالأجناس الأدبیة أو الموسوعات الأدبیة کمصادیق للغزل المستزاد فی الأدب الفارسی وأصله الفارسی هو:

«هر لحظه به شکلی بت عیار برآمد　　دل برد و نهان شد
هر دم به لباس دگر آن یار برآمد　　غواص معانی
گاهی به تک طینت صلصال فرورفت　　گه پیر وجوان شد
گاهی ز تک کهگل فخـار برآمـد　　ز آن پس به جهان شد»

(شمیسا، ١٣٨٣ش: ٣٢٧؛ وشریفی، ١٣٨٣ش: ١٣٠٨)

العطار

تمتلئ قصیدة البیاتی «مقاطع من عذابات فرید الدین العطار» بالکلمات والمفردات التی تمثل النزعة الصوفیة مثل السکر، الخمر، الساقی، الخرقة، العشق، فرط، تشعل، الصحو، أقداح... التی ترمز إلی «حالة الاتحاد بالمطلق، التی یصل إلیها الصوفی بعد المجاهدة والمکابدة.» (حلبی، ٢٠٠٤م: العدد ٣٩٣) یقول البیاتی:

«ما کنت أعری جرحی فی الحضرة لولم أفقد عائشة
فی حان الأقدار
ما کنت أبوح بسری للنجم الثاقب لولاک
لا غالب إلا الخمار، فناولنی الخمر ووسدنی تحت الکرمة
مجنونا
ولتبحث عن یاقوت فمی تحت الأفلاک

لن أهزم حتی آخر بیت أکتبه، فلنشرب فی قبة هذا اللیل
الزرقاء
حتی یدرکنا اللیل الأبدی ونغفو فی بطن الغبراء» (البیاتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٤٠٦-٤٠٧)

لکن صورة الخیام هی الأکثر ظهورا ووضوحا فی القصیدة إذ یعتری العطار عذاب

ينشأ عن محاولته التي يبذلها للفناء في الله وهذه النظرة متفائلة لكن الرؤية التي تسيطر على القصيدة تتصف بالتشاؤم وتحكى عن اللاجدوى فى هذه الحياة بدون البقاء والخلود. (إبراهيم محمد، ١٩٩٩م: ١٩٣-١٩٤) وأيد ذلك صلاح فضل عندما يقول «تجربة البياتى التى يقدمها فى هذه القصيدة ويعيرها للعطار تجربة وجودية عبثية لاتنبع من روح التصوف ولا علاقة لها بالملكوت الأعلى، إنها تتقلب فى صور الحياة وتتأمل مهزلة الوجود وتسخر من عدمية الموت، وترى فى السكر والنشوة المخرج الوحيد من المأزق.» (فضل، ١٩٩٩م: ١٩)

المجوس

يستخدم البياتى المجوس مستمدا من الثقافة الفارسية القديمة ويجعله رمزا للثائرين أو الباحثين بمن فيهم هو وكما يعبد المجوس النار يعبد الباحثون الثائرون نار الحرية أو الثورة، يشيع هذا الرمز فى نسيجه الشعرى ليدل على الأمل واليأس فى قصائده. (عيد، ١٩٨٥م: ٣٨٧)

«نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٦٧)
اليأس فى قوله:
«غدرت بک الألوان والدنيا كما غدرت
بعاشقها لعوب
ورحلت وارتحلت كما ارتحل المجوس
بلا طقوس
هربا من الظلمات والأموات والليل الطويل.» (المصدر نفسه: ٢١٧)
وأيضا:
«مجوس هذا العصر فى غربتهم يبكون
لم يظهر النجم ولكن ظهر السادة واللصوص

وشعراء الحلم المأجور
وأغمدوا سيوفهم فى جثث الأطفال
وفقراء المدن الجياع
وحرفوا شهادة الأموات
والكتب المقدسة.» (المصدر السابق: ٢٣٨)

ونرى صورة الأمل عندما يقول:

«عندما تصهل تحت السور فى الليل الخيول
ومجوس الزمن الآتى يدقون الطبول
ويعودون من المنفى إلى المنفى فلول» (المصدر السابق: ١٨٨)

وحينا الشاعر هو الذى يعبد النار:

«وأنا حطمت حياتى
فى كل منافى العالم
بحثا عن لارا وخزامى
وعبدت النار.» (المصدر السابق: ٢٩٦)

ويكثر ورود كلمة النار والإشارة إلى عبادتها فى شعر البياتى قال على الصفحة ٣١٠ «أنتِ النارُ، أنتِ النارُ الأبدى» وقال على الصفحة ٣١١ «فصلّيْتُ للنار فى عرصاتها» وقال على الصفحة ٣١٥ «أعبدُ فى عينيكِ هذى النارْ» وعلى الصفحة ٣٢٩ «أسجدُ مأخوذاً للنار.»

شيراز

يبدو أن شيراز التى يحتل قسما من عنوان مجموعة شعرية وهو (قمر شيراز) فى شعر البياتى يدل على المدينة الفاضلة التى يبحث عنها الشاعر فى الكثير من قصائده مثل قصيدته «رسائل إلى الإمام الشافعى «ويبدو أن البياتى يريد أن يربط الشافعى بواقعه وفكرته نفسه إذ إن الشافعى أيضا يريد تغيير الواقع وبناء مدينة فاضلة تسمى عند البياتى بشيراز فنرى البياتى متجولا فى رياض شيراز تتمثل بزى غريب إذ دليل

الشاعر يسأله أن لا يبوح بسر هذه المدينة كأنها مدينة الحلم والرؤيا وما هذه المدينة التى رياضها مغسولة باللازورد ودم العشاق «ضحايا هذه الحضارة التى لاتفهم عشق البياتى على وجه الخصوص.. لذلک فهو ضائع وتائه فى صحرائها. لقد اختفى ذلک الدليل وصار البياتى وحيدا يجابه القدر مستنجدا بقوة الأشياء. هذا الحزن هو الذى خيم على سطور الرسالة الأولى.» (شوقى، موقع إنترنتى)

«عبر رمال الشاطئ الحمراء

وطرق موحشة للبؤس فيها مدن تهيم فى الليل غراماً

ومن الحب نهارا ترتدى قناع

تستر عريها وتبكى فى انتظار الليل والنهار

وقفت، فى أبوابها ملتاع

قال دليلى: إنها مدائن الإبداع

فخذ مفاتيحک َ وافتح كل باب وانتظر فى آخر الأبواب

ولتغتصب بوردة الحب نهار العالم النائم فى الأعماق

ولاتبح بالسر، فالرياض فى «شيراز»

مغسولة باللازورد ودم العشاق

والفجر فى أعماقها فى عتمة الأوراق

قال دليلى، واختفى بين كنوز مدن تذبل فى الشمس وصوت

العاشق الفقير فى الصحراء.» (البياتى، ج٢، ١٩٩٥م: ٢٤٠)

ويستطيع العاشق أن يجد طريقه فى المشى نحو المقصود بعد طول الممارسة ومرافقة الكائنات والاستئناس والمثابرة ولكنه ليس هناک من ترحيب وحفاوة بل يقال له إنک وصلت فى زمن غير لائق:

«لكننى عرفت أسماء النجوم ورحيل البحر فى قوارب الصيد

وأبجدية الضياع

ولغة المطر

وأربعاء النار والرماد

وصرخة العاشق فی وحدته مستنجدا بقوة الأشیاء

صرخت، فی منازل مقفرة دارت بها الریاح
أکلت برتقالة الشمس وفی دمی توضأت،
وصلیت، إلی الصحراء
عمود نور لاح لی وواحة خضراء
یرتع فی قیعانها سرب من الظباء
وعندما فوّقت سهمی کی أَصیب مقتلا منها ومن بقیة الأشباح
توارت الواحة والظباء فی السراب
وارتفع النور إلی السماء
واکتنفتنی ظلمة وصاح بی صوت من القیعان
أتیتَ قبل موعد الولیمة
تنتظر الموت لکی تموت
فعـد، إلی ریاض «شیراز» وبوابات مستحیلها
وانتظر المکتوب
وسقطت دمعة إنسان من الأفق علی وجهی
وغطت مشهد الغروب
وکلمات الصائح المجهول.
والتمعت کنوز لیل العالم – النجوم
تکتب أسماء العصافیر علي لوح من الطین وسندیانة عجوز
تواجه الصحراء والبحر وتبکی کلما مر بها العشاق
فی أزمنة السقوط
هزرتها، فسقطت أوراقها وغمرت مشارف الصحراء بالرموز:
زخارف وکلمات ودم ونور
تحرث أرضا سحقت جبینها: مجاعة السنین

والمطر العقيم.» (البياتی، ج٢، ١٩٩٥م: ٢٤٠-٢٤٢)

تتكرر صورة الفراشة عند الشاعر يقول البياتی عنها نقلا عن ابن النديم «الغالب علی تصور العراقيين القدماء لأرواح الموتی أنها علی هيئة الطيور وشاركهم فی هذ التصور المصريون القدماء الذين صوروا روح الميت علی هيئة الفراشة.» (المصدر نفسه: ١٨٣) فهذا العاشق الفقير التائه فی رياض شيراز يبحث عن حبيبته عشتار التی حلت روحها فی فراشة زرقاء تطير فوق السور وبعد أن يقوم بجهود وأعمال كثيرة للوصول إلی الحبيب مستمدا بالغيب وأشياء تتصل بعقائد متافيزيقية تتمثل فی شباک الحسين والحجر الأسود لكنه لايبقی له منها إلا خيط دم فی خمائل الأصيل:

«تهدل النور علی الرياض فی «شيراز»
وفتحت أبوابها ورفرفت فراشة زرقاء
تطير فوق سورها وفوق وجه العاشق الفقير
صحا لكی يتبعها لكنها اختفت وراء السور
تاركة وراءها خيط دم يمتد فی خمائل الأصيل
ناديتها:
عائشة!
عائشة! لكنها لم تسمع النداء.» (المصدر السابق: ٢٤٣)

النتيجة

ترک التأثير الفارسی فی الكثير من قصائد البياتی بصماته علی شعره إذ يمكننا أن نسمی البياتی أكثر شعراء العرب تأثرا بالثقافة الفارسية، وإن يعد البياتی من الشعراء الذين تأثروا بثقافات عدة إذ يظهر ذلک جليا فی قصائده ونستطيع أن نقول بأن تأثر البياتی بالثقافة الفارسية وشعرائها يجری فی المجريين: الأول: تأثره بشعراء صوفيين مثل جلال الدين الرومی وفريدالدين العطار، والثانی: تأثره بالنزعة الوجودية التی كانت تتصف بها الخيام فی رباعياته ويحول الخيام فی فينة وأخری من متمرد وجودی يثور علی الكون والحياة إلی متمرد ثوروی يريد مقاومة الحكم الغاشم وإضافة إلی ذلک

جعل مدینتین وهما نیسابور التی یبحث الشاعر عن نوعها الجدید وهی مدینته المثالیة وشیراز التی تلعب دور الیوتوبیا فی شعر البیاتی مطمح نظر فی قصائده.

المصادر والمراجع

أبوهیف، عبدالله. ٢٠٠٤م. قناع المتنبی فی الشعر العربی الحدیث. ط١. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

إسماعیل، عزالدین. الشعر العربی المعاصر وقضایاه الفنیة والمعنویة. بیروت: دار الثقافة.

البیاتی، عبدالوهاب. ١٩٩٣م. تجربتی الشعریة. ط٣. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

البیاتی، عبدالوهاب. ١٩٩٣م. کنت أشکو إلی الحجر (حوارات). ط١. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

البیاتی، عبدالوهاب. ١٩٩٥م. الأعمال الشعریة فی المجلدین، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات والنشر.

خضیر، ضیاء. ٢٠٠٠م. شعر الواقع وشعر الکلمات. دراسات فی الشعر العراقی الحدیث. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

رضوان، محمد. ١٩٩٩م. عبدالوهاب البیاتی فی الانتظار الذی یأتی ولایأتی. الموقف الأدبی العدد ٣٤٣ السنة التاسعة والعشرون - تشرین٢- www.awu_dam.org

زانوس، أحمدپاشا. ١٣٩٠ش. عبدالوهاب البیاتی وحافظ شیرازی. لسان مبین. العدد الثالث. السنة الثانیة.

شریفی، محمد. ١٣٨٧ش. فرهنگ ادبیات فارسی. ویرایش محمد رضا جعفری. چ٢. تهران: فرهنگ نشر نو.

شمس الدین، سالم. ٢٠١٠م. أبونواس فی نوادره وبعض قصائده. ط١. بیروت: المکتبة العصریة.

شمیسا، سیروس: ١٣٨٣ش. انواع ادبی. چ ١٠. تهران: فردوس.

شوقی، یوسف بهنام: البیاتی وسطوة المقدس - رؤیة نفسیة. www.arabicnadwa.com

صفا، ذبیح الله. ١٣٨٤ش. تاریخ ادبیات ایران. ج١. ط٢٤. تهران: ققنوس.

طعمة حلبی، أحمد. ٢٠٠٤م. التناص الصوفی فی شعر البیاتی. الموقف الأدبی. العدد ٣٩٣ السنة الثالثة والثلاثون. کانون الثانی. www.awu_dam.org

الظاهر، عدنان. ٢٠٠٤م. مع البیاتی. التاسع من نیسان (أبریل). www.iraqiwriter.com

عرفات الضاوی، أحمد. ١٣٨٤ش. کارکرد سنت در شعر معاصر عرب. ترجمه سید حسین سیدی. ط١.

مشهد: منشورات جامعة فردوسی.
عيد، رجاء. ١٩٨٥م. لغة الشعر، قراءة فی الشعر العربی الحديث. الإسكندرية: منشأة المعارف.
غنيمی هلال، محمد. ١٩٧٣م. النقد الأدبی الحديث. بيروت: دار الثقافة.
فضل، صلاح. ١٩٩٥م. الأساليب الشعرية المعاصرة. ط١. بيروت: دار الآداب.
فضل، صلاح: ١٩٩٩م. شفرات النص، دراسة سيميولوجية فی شعرية القص والقصيد. ط١. بيروت: دار الآداب.
فوزی، ناهدة. ١٣٨٣ش. عبدالوهاب البياتی حياته وشعره. ط١. تهران: ثار الله.
منصور، محمد ابراهيم. ١٩٩٩م. الشعر والتصوف، الأثر الصوفی فی الشعر العربی المعاصر(١٩٤٥_١٩٩٥). ط١. القاهرة: دار الأمين للطباعة.
مونتابث، بدرومارتينث. ١٩٩٨م. ثلاث مدن إسبانية فی شعر عبدالوهاب البياتی. ترجمه وليد صالح. ط١. بيروت: دار الفرقد.
نشاوی، نسيب. ١٩٨٤م. مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية فی الشعر العربی المعاصر. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية.
النقاش، رجاء. ٢٠٠٨م. أدب وعروبة وحرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة. ط١. القاهرة: لانا.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثانية – العدد السادس – صيف ١٣٩١ش/ حزيران٢٠١٢م

النقد الاجتماعى للأدب نشأته وتطوره

آزاده منتظرى*
محمد خاقانى**
منصوره زركوب***

الملخص

ثمة علاقة وثيقة بين الأدب والمجتمع، إذ أقر بها الفلاسفة والعلماء منذ القديم فى ظل نظرية المحاكاة، نظرية الانعكاس وشتى الآراء والأفكار المطروحة فى هذا المجال، ولم تكد تظهر نظرية الجدلية الماركسية حتى تأسّس على بنيانها، المنهج الاجتماعى للأدب؛ أحد المناهج الرئيسة فى الدراسات الأدبية والنقدية، وهو منهج يربط بين الأدب والمجتمع فى مختلف المستويات، ويدرس ويحلّل العلاقة بين المجتمع والأدب باعتباره انعكاسا للحياة.

وهذا البحث محاولة لتبيين النقد الاجتماعى للأدب على أساس المنهج الوصفى التحليلى من خلال دراسة أهم الأفكار والآراء التى نشأت على صعيد علاقة الأدب بالمجتمع؛ بدءاً من نظرية المحاكاة مرورا بالجدلية الماركسية، ووصولا إلى وليدتها البينوية التكوينية عند لوكاتش وأتباعه، انطلاقا من أن معالجة الأدب من الناحية الاجتماعية لاتتنافى مع الإبداعات الشخصية المتميزّة لدى الأدباء إذ إن الغوص فى الأعمال الأدبية لايتيسّر إلاّ فى الإطار الاجتماعى الذى ينطلق منه الأدب ويلتفت إليه.

الكلمات الدليلية: النقد الأدبى، علم اجتماع الأدب، المحاكاة، الجدلية، البينوية التكوينية.

*. طالبة الدكتوراه بجامعة إصفهان، إيران. Azade.montazeri@yahoo.com
**. أستاذ بجامعة إصفهان، إيران.
***. أستاذة مساعدة بجامعة إصفهان، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٩/٩هـ. ش
تاريخ القبول: ١٣٩١/٣/٣٠هـ. ش

المقدمة

إنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة جذرية متماسكة ولايتولد فن عموما ولا أدب خصوصاً إلا في الجماعة، ولايصح إذا قلنا إنه يولد فلانٌ فنّا ليتمتع به نفسه، أو يقول شعراً ليسمعه وحده. ثمّ من أين يستمّد الفنّان أو الشاعر انفعاله المبدع؟ أليس من تجاربه في بيئته؟ وهل يقتبس صوره وقيمه إلا من الثقافة التي تلقاها، منذ الصغر.ولايمكن له أن يشعر برضى وراحة إلا عندما يجد من يقرأ الشعر أو يستمع إليه، ومن يتمتع بالفن فيشاركه في الأحاسيس ويقدّر الأنامل التي صاغت ونحتت.

نحن لاننكر أن لكل شاعر طابعاً خاصاً يميز شعره عن سواه وأن لشخصية الأديب وحياته النفسية دوراً بارزاً في مواقفه الأدبية، لكن الأدباء والفنانين هم أبناء بيئتهم، منها ينهلون، ويتناولون، ويغرفون، وفيها يشع إنتاجهم، ويتدفق إبداعهم، وإليها يلتفتون، فلا أدب ولا فنّ إلا في الجماعة ومن أجل الجماعة؛ ولايمكن الغوص في أعماق الأدب إلا داخل الإطار الاجتماعي الذي منه ينطلق الأدب وإليه يلتفت، وهذا موضوع علم الاجتماع الأدبي على الإجمال.

إضافة إلى أن اختصاص أي فرع من فروع علم الاجتماع لدراسة الظاهرة الأدبية يعّد من أوضح البراهين على هذا الترابط الوثيق بين الأدب والمجتمع.

وعندما يأتي الحديث عن وجود علاقات وثيقة بين الأدب والمجتمع، وينوي الدارس الأدبي القيام بمثل هذه الدراسات فهو يواجه بعض المفاهيم والمصطلحات الشائعة تدفعه إلى أن يتساءل عن بعض القضايا في هذا الصعيد، وعليه الإجابة عنها قبل الولوج إلى حقل النقد الاجتماعي للأدب، كي يذلّل صعوبات الطريق ويضع اللبنة الأولى السليمة لبناء معالجة نقدية سليمة. من تلك التساؤلات:

هل الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب، أو لنفسه، أو مرآة للبيئة أو للمجتمع؟ ثمّ هل المرآة مستوية أو محدّبة أو مقعرة؟ ثم إذا وجد عدد من الأدباء في مرحلة اجتماعية واحدة وربّما في طبقة اجتماعية واحدة فهل يفرض هذا تماثلا في إنتاجهم الأدبي؟ بعبارة أخرى هل يعني تقدّم المجتمع تقدّماً في الأشكال الأدبية؟ وهل تفرض انتكاسة المجتمع انتكاسة في الأشكال الأدبية؟

وتستهدف هذه المقالة الإجابة عن هذه الأسئلة، وكذا تبيين تلك الأبحاث الأدبية – الاجتماعية التی وردت فی مجال العلاقات القائمة بین الأدب والمجتمع منذ نشأتها إلی تطورها فتقوم بشرح أهم النظريات والمفاهيم فيها إضافة إلی عرض تاريخی موجز وتحديد نسبی لبعض المناهج الأدبية التی تتصل بالمجتمع والقضايا الاجتماعية بنوع ما – مع أن التوصل إلی تحديد نهائی للمفاهيم النظرية فی حقل العلوم الانسانية أمر صعب وقد يكون مستحيلا إذ إنها مبنية علی مبدأ «تعددية المعانی» (POLYSEMIE). (أبوشقراء، لاتا: ٣٩)

وممّا يستدعی الانتباه فی قيمة هذا البحث هو أنّه يمدّ من يريد معالجة النصوص الأدبية معالجة تطبيقية وفق أصول المناهج الاجتماعية، ويرشده فی الحصول علی أقوی المناهج للتطبيق عليها قبل أن يتيه فی حقول علم الاجتماع لاسيما فی مجال النصوص القديمة إذ يمكّن الباحثين من أن ينظروا إليها من منظور المناهج الاجتماعية الحديثة وهذا مما تؤدّی إلی ازدياد الدراسات النقدية المنهجية علی الأعمال الأدبية القديمة القيّمة.

الدراسات والبحوث السابقة

من أهم الأبحاث والدراسات التی توجد فی هذا المجال هی:

– مقالة "درآمدی بر جامعه شناسی هنر وادبيات" لنعمت الله فاضلی، المطبوعة فی مجلة "فصلنامه علوم اجتماعی٧و٨".

إضافة إلی بعض المقالات التی صبّت اهتمامها علی أفكار وآراء بعض منظّری علم اجتماع الأدب مثل:

– مقالة "بورديو وجامعه شناسی ادبيات" لمحمد حسن مقدس جعفری المطبوعة فی مجلة "أدب پژوهی" العدد الثانی، صيف ١٣٨٦ش، وغيرها من الدراسات التی كتبت غالبا باللغة الفارسية والتركيز فيها علی الصعيد الاجتماعی أكثر بكثير من الصعيد الأدبی.

أما هذه المقالة فتنظر إلی قضية الأدب والمجتمع من منظور يختلف تماما عمّا قام به

الباحثون الآخرون فى أبحاثهم ودراساتهم كما تفيد من يريد بحثا أدبيا من منظار علم الاجتماع حتى ينتهج منهجا علميا فى أعماله النقدية التطبيقية.

۱. الأدب والنقد

بادئ ذى بدء، من الأجدى أن نأتى بمقدمة وجيزة عن الأدب باعتباره المادّة الرئيسة لعملية النقد، وكذا عن النقد الذى اقترن بالأدب، ويعدّ من أهم الحوافز الدافعة إلى ازدهار الإبداع الأدبى، وتطوير أشكاله الفنية ومقاصده الفكرية والثقافية؛ فما ازدهر الأدب فى عصر من العصور إلّا وكان النقد رافدا له تفسيرا أو تقييما أو إبداعا، وكلّما قلت القراءة المبدعة خبت جذوة الإبداع وقاربت الأفول.

هناک من يحاول تحديد ماهية الأدب من خلال ربطه بغيره من الظواهر فيصبح جزءا من الفن بشكل عام، أو جزءا من المعارف والعلوم الانسانية، أو جزءا من النظام الاجتماعى أى يعدّ ظاهرة اجتماعية وخلافا لكل ما تقدّم ثمّة من يرى أن الأدب شكل جمالى خالص أو عمل فنى بحت، أو نظام من الرموز والدلالات التى تولد فى النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص وعلى عكس هؤلاء يرى الآخرون أن الأدب تعبير بالكلمة عن موقف الأديب من العالم، أو أنه أداة تعبير طبقية، أو أنّه صياغة لتجربة إنسانية عميقة، أو أنّه استخدام خاص للغة لتحقيق هدف ما. (عزيز الماضى، ۱۹۸٦م: ۱۰و۱۱)

تتمحور القضايا الرئيسة التى تطرح فى مواجهة الأدب حول ثلاث قضايا: نشأة الأدب، طبيعة الأدب، وظيفة الأدب أى مصدره وماهيته ومهمته، فالبحث فى نشأة الأدب يعنى بيان العلاقة القائمة بين الأدب والعمل الأدبى، كما أن البحث فى طبيعة الأدب يعنى بيان جوهر الأعمال الأدبية أى خصائصها وسماتها العامة، وأخيرا فإن البحث فى وظيفة الأدب يقتضى مواقف محددة من الإنسان والحياة إذ إن الحديث عن وظيفة الأدب يفضى بنا بالضرورة إلى الحديث عن مهمة الإنسان وعلاقته بالذين يعيشون معه وهو يعنى بيان العلاقة بين الأدب وجمهور القراء وبيان أثر الأدب فى المتلقين.«ولاشک بأن الأديب والعمل الأدبى وجمهور القراء أركان أساسية لوجود

الأدب، وإذا انتفى ركن من هذه الأركان انتفى وجود الأدب.» (المصدر نفسه: ١٣) وقلما يتم النظر إلى هذه الأركان الثلاثة بنظرة سوية بل قد تهمل في جانب منها وتؤكّد عليه في جانب آخر.

والأدب أسبق إلى الوجود من النقد، والناقد قد سبقه الأديب في إبداعه سواء كان نقده سلبيا يقف عند تذوّق الشعر فحسب، أم إيجابيا يتجاوز ذلك إلى تعليل انطباعاته؛ والأدب ذاتي من حيث إنه تعبير عما يحسه الأديب، وعما يجول بصدره من فكرة أو خاطرة أو عاطفة نابعة من تجربته الشخصية أو من تجارب الآخرين، أما النقد فذاتي موضوعي، فهو ذاتي من حيث تأثره بثقافة الناقد وذوقه، ومزاجه ووجهة نظره، وهو موضوعي من جهة أنه مقيد بنظريات وأصول علمية. (عتيق، ٢٠١٠م: ٩)

والسؤال الذي قد يرد على بالنا الان هو: هل عرف النقاد العرب مصطلح "النقد العربي" الشائع الان واستعملوه أولا؟

إذا رجعنا إلى علوم العربية في جميع تقسيماتها عند المتقدمين من علمائنا فإننا لانجد النقد العربي واحدا منها، ذلك لايعني أن العرب كانوا يجهلون النقد الأدبي إذ أننا نجد في التراث الأدبي القديم كتبا تطرّقت إلى النقد الأدبي من زوايا وجوانب مختلفة. فمن هذه الكتب على سبيل المثال: كتاب طبقات الشعر لـ"ابن سلام"، والشعر والشعراء لـ"ابن قتيبة"، وعيار الشعر لـ"ابن طباطبا"، والموازنة بين أبي تمام والبحتري لـ"الآمدي"، والوساطة بين المتنبي وخصومه لـ"القاضي الجرجاني"، والأغاني لـ"الأصفهاني"، والذخيرة لـ"ابن بسّام". (مطلوب،١٤٢١ق: ٦)

«فالدارس لمثل هذه الكتب حري بأن يرى بأن العرب قد عرفوا "النقد الأدبي" معنى لا اسما، كما يقول الأستاذ طه إبراهيم كنها وحقيقة، وإن لم يعرفوه عنوانا لطائفة من المسائل.» (عتيق، ٢٠١٠م: ١١)

ومن وجهة نظر الدكتور عبد العزيز العتيق إن النقد والبلاغة لم يكونا منفصلين منذ القديم بل حسب تعبيره إن البلاغة تعد شقيقة النقد الكبرى؛ لقد نبعا من أصل واحد، وسارا معاً شوطاً بعيداً في المراحل الأولى من تاريخهما، ثم أخذ كل منهما يحكم بوظيفته يشتق لنفسه طريقاً خاصاً، ويكتسب سمات وصفات معينة انتهت بهما إلى انفصال

كعلمين مستقلين ولكن هذا الانفصال والاستقلال لايعنى الانقطاع التام بينهما؛ لأن النقد كان ولايزال يقوم فى بنائه على أسس بلاغية. (المصدر نفسه: ١١)

ولابدّ لناقد الأدب الاستناد إلى نظرية فى الأدب ومن التسلّح بمفهوم ما للأدب عامة قبل تعامله المباشر مع النصوص الأدبية فإن الأدب هو موضوع النقد وميدانه الذى يعمل فيه ويجول.

الأدب والمجتمع

إن مصطلح النقد الاجتماعى هو حديث نسبيا لكنّه قديم من حيث الفكرة فهو يعنى «تفسير الأدب والظاهرة الأدبية فى المجتمعات التى تنتجه، وتستقبله، وتستهلكه.» (بركات وغسان، ١٩٩٥م: ١٣) أو كما يعرفه كلود دوشيه: «الوصول إلى النص نفسه كمكان لحركة المجتمع.» (المصدر نفسه: ١٣٧)

والحقيقة أن تاريخ العلاقة بين الأدب والمجتمع يعود إلى العصور القديمة جدا، ويمكننا القول إنها ترجع إلى ذلك الزمان المجهول الذى بدأ الانسان فيه يعبّر عن أفكاره بصوره تخييلية وقد يكون حكماء اليونان القديم هم من أوائل الذين عبّروا عن هذه العلاقة فى خطاباتهم الفلسفية والأدبية ثم جاء اللاحقون على إثرهم واحدا تلو آخر.

قد نجد جذور علم اجتماع الأدب فى نظرية المحاكاة التى طرحها أفلاطون وطوّرها ارسطو، وهما من أعظم الفلاسفة الأقدمين بلامنازع، وهى فى أساسها يلمح إلى التفاعل والترابط الموجود بين المجتمع والأدب فتعبير "المحاكاة" «يعنى تقليداً لمظاهر الطبيعة والحياة، ثم إبداعا لما هو موجود فى عالم الواقع والمحتمل.» إن المحاكى من وجهة نظر أفلاطون هو "صانع الصورة" التى هى الفضيلة، غير أن هذا الصانع أو المحاكى لايعرف شيئاً عن الوجود الحقيقى، وعمله يشبه عمل المرآة؛ فالمحاكاة فى رأيه هو تقليد لأعمال الناس ونسخا لصورة الفضيلة بعيداً عن الحقيقة. (المصدر نفسه: ٥٠-٤٧)

يرى أفلاطون أن كل الفنون قائمة على التقليد (محاكاة للمحاكاة) انطلاقا من فلسفته المثالية التى ترى أن الوعى أسبق فى الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون ينقسم

إلى عالم مثالى وعالم محسوس طبيعى مادى. والعالم المثالى أو عالم المثل يتضمّن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة والمفاهيم الصافية النقية. أما العالم الطبيعى أو عالم الموجودات فهو – بكل ما فيه أشياء وأشجار وأنهار... إلخ – مجرد صورة مشوهة وناقصة عن عالم المثل الأول الذى خلقه الله. فالأشجار المتعددة فى العالم الطبيعى مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة فى عالم المثل. والفنان أو الشاعرالذى يرسم أو يصف شجرة على سبيل المثال فهو يحاكى العالم الطبيعى المحسوس فيصير عمله محاكاة لما هو محاكاة أصلا ومن ثمّ فهو يبتعد عن الحقيقة بونا شاسعا.

ليس فى المحاكاة الأفلاطونية الإبداع وعملية الإبداع، بل يوجد ضرب من اللعب والعبث لبعدهما عن الحقيقة والعقل. والمحاكى لايلتفت نحو غاية سليمة فى محاكاته أو إبداعه، لأن الفن الذى يبدعه والذى يقوم على المحاكاة «وضيع ينكح الوضيعة، فيولدها نسلاً وضيعاً.» (ديتش، ١٩٦٧م: ٣٤٠) إذن جميع الفنون الإبداعية ومن بينها الأدب، هى إنتاج وضيع إذ يمثل صورا لأشباه الحقائق ولا الحقائق نفسها فيفسد الأفهام ويضعفها.

ومع أن هذا الرأى استخفاف بشأن الفنون الإبداعية عامة والأدب خاصة وإدانه لها، ولكنه يؤكّد علاقة وطيدة بين الفن وتلك الأجواء التى تولّد الفن فيها ونما، إضافة إلى أن الفن ليس بمعزل عن حقائق الحياة وطبيعتها بل هو يمثلها ويصورها أحسن تصوير.

وما انحصرت نظرية المحاكاة على ما قال أفلاطون بل جاء بعده أرسطو وهو استخدم نفس المصطلح أى "المحاكاة" بعد أن منحه مفهوما جديداً متبايناً عما أراد به أستاذه أفلاطون من أن الشعر محاكاة للمحاكاة، وبالتالى فهو صورة مشوهة ناقصة عن عالم المثل أو الحقيقة الخالصة قائلا بأنّ الأديب حين يحاكى فإنه لاينقل فقط بل هو يتصرّف فى هذا المنقول وذهب أبعد من ذلک حين قال بإن الشاعر لايحاكى ما هو كائن بل يحاكى ما يمكن أن يكون، أو ما ينبغى أن يكون بالضرورة أو الاحتمال، فإذا حاول الفنّان أن يرسم منظراً طبيعياً مثلاً ينبغى له ألا يتقيد بما يتضمنه ذلک المنظر بل عليه أن يحاكيه ويرسمه أجمل ما يكون، أى بأفضل مما هو عليه، فالطبيعة ناقصة والفن يتممّ ما فى الطبيعة من نقص، والشعر إذن من وجهة نظر أرسطو هو مثالى وليس نسخة طبق

الأصل من الحياة الإنسانية. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ٣٣)

ولقد ميز أرسطو بين الفنون الإبداعية التى تحاكى باللون والشكل، وبعضها الآخر الذى يحاكى بالصوت، كما ميز بين المحاكاة بصوت كائن حى وبين المحاكاة بصوت آلة جامدة، فالأدب عامة والشعر خاصة محاكاة إبداعية بالصوت عند أرسطو، شبيه كل الشبه بأى ظاهرة إبداعية أخرى لأنها تقوم على الأسس الآتية:

الف. وسيلة المحاكاة. ب. الموضوعات الخارجية التى تحاكَى. ج. طريقة المحاكاة.

وفى مجال هذه الأسس الفنية للشعر والتى غدت ظاهرة اجتماعية، يرى الدكتور زكى نجيب محمود أن الوزن أو الإيقاع واللفظ والنغم هى وسيلة المحاكاة الملائمة هنا وعن الموضوعات التى يحاكيها الشعر والأدب فهى أفعال الناس؛ فالشعر يحاكى الناس وأفعالهم كما هم أو بأسوأ أو أحسن مما هم، فالفاعل إما أن يكون سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أو دونها، وهذا التقسيم الثلاثى يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر، فشعر الملحمة، والشعر الغنائى، والتراجيديا، والكوميديا، كلها تخضع لهذا التفاوت فى محاكاة الناس لفعلهم. (نجيب محمود، ١٩٦٧م: و)

ويظهر من تقسيم الموضوعات التى يحاكيها الشعر، بأنه تقسيم على أساس خلقى إذ أنه يجعل الناس فى ثلاث فئات: أخيار وأشرار وأوساط، ومعروف أن الأدب فى رأى هؤلاء الكبار لاينفصل عن القيم الخلقية التى تؤدّى دوراً هاماً فى سمو المجتمع وازدهاره أو إهباط المجتمع وتخلّفه.

مع أن نظرية المحاكاة ليست بمعزل عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع فقد اهتمّ كل من أفلاطون وأرسطو بالوظيفة الاجتماعية للأدب فى اتجاهين مختلفين: فأفلاطون يرى أن التراجيديا مفسدة للأخلاق إذ إن الشعراء يعودوّن الجمهور على مجانبة الفضيلة والاقتراب من الرذيلة بعرضهم نماذج من الشخصيات المليئة بالحقد والشر تدفع الناس إلى التمثّل بها وأنها تنمى عاطفتى الشفقة والخوف، وتجعل الناس أكثر ضعفاً أمّا أرسطو فإنه يؤمن بأن التراجيديا مع أنهّا تنمى عاطفة الشفقة والخوف لكنها تجعل المشاهدين أكثر قوة من خلال "التطهير" فإنها تتيح المشاهدين تصريف العواطف المكبوتة الزائدة (البكاء فى التراجيديا والضحک فى الكوميديا) أى تجعلهم أكثر توازنا من الناحية

الانفعالية والعاطفية. وبالتالى فإن المشاهد يشعر بالراحة وبالقوة. (بركات وغسّان: ١٩و٢٠)

لم تكن مهمتنا هنا تحديد صحة هذه الأفكار التى تعرّضت لكثير من التعديلات والأبحاث أو سقمها إذ نوينا التركيز على الجانب الاجتماعى فى آراء الروّاد الأوائل لعلم اجتماع الأدب، مع هذا كله نشير إشارة عابرة إلى أنّ أفلاطون لم يكن مصيبا فى حكمه هذا، وكانت رؤيته ضيقة جدا إذ لم يرَ فى الشعر سوى جانب مظلم منه بينما رأى تلميذه أرسطو للشعر وجهاً مضيئاً عندما فكّر بما تحدث هذه الانفعالات فى النفس الإنسانية من تأثيرات جلية تطهّر النفس من شرورها بإشباع هذه الرغبات والتخلص منها، وهذا مناقض تماما لما تصوّره أفلاطون.

ورجال اليونان الكبار كانوا من أوائل الذين ابتدعوا الحديث عن الصلة المباشرة بين الفن والمجتمع وجاء إثرهم عدد من العلماء والفلاسفة المسلمين تأثروا بتعبير "المحاكاة" وأولوه عناية تتعلق بآراءهم وأفكارهم منهم "الجاحظ"، و"الفارابى" و"ابن سينا" و"ابن رشد". (قصى الحسين، ١٩٩٣م: ٨٨-١٠٦) لكنه لم يصل مرحلة النضج والتنظير إلا فى العصر الحديث عموماً والقرن العشرين خصوصاً، فقد اتفق كثير من الآراء حول وجود هذه العلاقة بين الأدب والمجتمع وتأثر أحدهما بالآخر، غير أنها قد اختلفت فى وصف طبيعة هذه العلاقة وتمايزت بين ناقد وآخر ونتج عن ذلك ظهور أعلام لهذا الاتجاه فى القرنين التاسع عشر والعشرين.

ظلّت نظرية المحاكاة مسيطرة على الحركة الأدبية النقدية الأوربية حتى منتصف القرن الثامن عشر تقريبا، ثم طرحت نظرية التعبير فى منتصف القرن الثامن عشر إثر تغييرات جذرية هزّت معالم المجتمع الأروبى الاقتصادية، والسياسية، والثقافية كما جاءت إثر تطورات فى شأن الدراسات الاجتماعية، والاقتصادية، ونمو الروح الفردية فى المجتمع، وقد اهتمت هذه النظرية بالأديب الشاعر أكثر ممّا اهتمت بالأسلوب أو الشكل كما يعنى بمشاعر الأديب وأحاسيسه وخياله أكثر من اهتمامه بالوظيفة الاجتماعية للأدب على عكس نظرية المحاكاة، ويمكن أن تعدّ هذه النظرية بمثابة ردّ فعل عنيف على نظرية المحاكاة؛ فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين لابد للأديب من اتباعها والالتزام

بها فإن نظرية التعبير تمثل التمرّد على كل القواعد والقوانين، وبينما ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل والمنطق فإن نظرية التعبير ترى القيمة في العواطف والانفعالات، وإذا كانت الطبيعة مشوهة لدى أفلاطون أو ناقصة لدى أرسطو فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى أصحاب "نظرية التعبير" منهم "كوليردج" (١٨٣٤-١٧٧٢) وهو يعدّ من أعظم الشعراء، والأدب في ضوء نظرية المحاكاة موضوعي لأنه محاكاة للعالم أما في ضوء نظرية التعبير فالأدب ذاتي بالدرجة الأولى. (عزيز الماضي، ١٩٨٦م: ٤٩ـ٦٥)

ثم ظهرت نظرية الخلق (الفن للفن) في أواخر القرن التاسع عشر وهي امتداد للتعبير وقد جاءت هذه بصفتها ردّ فعل على تحول الفنّ إلى سلعة في العالم الرأسمالي، فهي في أصولها حركة احتجاج ونقد عنيف لوضع الفن والأدب المتردي لذلك نادت بالفن الخالص أو الفن الحقيقي الذي يرفض ارتباطه بأي شئ خارجي (الأخلاق، والعلم، والمجتمع، و...) لذلك رفضت أن يوظّف الأدب، والفن في خدمة أهداف نفعية متمثلة في كتابات وآراء بودلير (١٨٢١-١٨٦٧م) وغيره. (الديدي، ١٣٦٩ق: ١٧٦٠)

ومن الجلي أن هاتين النظريتين تأثرتا بالظروف الطارئة على المجتمع الأروبي وكل واحدة منهما ظهرت بمناسبة من مناسبات علاقة الأدب بالمجتمع وما يختص به من الدين، والعلم، و... والأولى منهما رفضت الوظيفة الاجتماعية للأدب في وقفة احتجاجية أمام نظرية المحاكاة، والثانية منهما خالفت كون الأدب سلعة في خدمة أهداف المجتمع.

وأما نظرية الانعكاس، وهي التعبير الحديث عن المحاكاة التي ظهرت في هذه الحقبة، فقد أدّت دورا هاما في تنظير منهجية علم اجتماع الأدب بالقياس إلى النظريات الثلاثة السابقة (المحاكاة، التعبير، والخلق) واستندت في تفسير الأدب نشأة وماهية ووظيفة إلى الفلسفة الواقعية المادية التي ترى بأن الوجود الاجتماعي أسبق في الظهور من وجود الوعي بل إن أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد أشكال الوعي. (عزيز الماضي، ١٠٨٦م: ٨١-٨٥)

وقد استطاعت نظرية الانعكاس أن تقدّم مفاهيم جديدة تماما عن الأدب ولعلها أكثر النظريات حيوية وقدرة على الاستمرار بفضل منهجها الذي يتسم بالحركة وزاد عدد أنصارها يوما بعد يوم محاولين تطوير بعض القضايا والمفاهيم المختصة بها، بالإضافة

إلى أن هذه النظرية تميزت عن سائر النظريات بكونها لم تركز على جانب واحد من جوانب الظاهرة الأدبية إذ تركّزت نظرية المحاكاة على المتلقى، واهتمت نظرية التعبير بزاوية المبدع، ونظرية الخلق بزاوية العمل أو النص الأدبى، وأمّا نظرية الانعكاس فقد تناولت هذه الجوانب كلها من المبدع، والإبداع، والمتلقى.

الأدب وعلم الاجتماع

يتفق معظم الباحثين على أن الإرهاصات الأولى للنمهج الاجتماعى فى دراسة الأدب ونقده بدأت منهجياً منذ أن أصدرت الكاتبة والروائية الفرنسية مدام ستايل (١٧٦٦–١٨١٧) كتابها "الأدب فى علاقته بالأنظمة الاجتماعية" عام١٨٠٠م و"عن آلمانيا" عام ١٨١٣م، تتحدث فيه عن دور عامل الهوية القومية وعلاقته بالوسط الاجتماعى وتأثيراتهما فى الإبداع، والذوق الفنى، والقول الأدبى فقد تبيّن أن مبدأ الأدب تعبير عن المجتمع. (هويدى، ١٤٢٦ق: ٩٤)

ترى مدام دوستال أن الأدب يتغير بتغير المجتمعات ويتبدّل بتبدّلها ويتطوّر حسب تطور الأوضاع الاجتماعية، من هنا رأت أنه أصبح من الضرورى بعد قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م ظهور أدب جديد يعبّر عن مجتمع ما بعد الثورة ويختلف كثيرا عن أدب ما قبل الثورة وصار لزاما على النقد أن يحوّل سؤاله من"كيف يكتب الأدباء؟" إلى "عن ماذا يكتبون؟". (بركات وغسّان: ٤٩) فقد أرادت من هذه الفكرة أن توجّه النقد إلى مسار حديث وهو الاهتمام بالموضوعات والصياغات التى تتناولها الإبداعات الأدبية أكثر بكثير من الاهتمام الزائد بفنون الكتابة، والبلاغة، والخطابة التى احتلّت مساحة كبيرة من كتب النقد القديم.

بعد مدام دوستايل ظهر الفيلسوف والناقد هيبوليت تن (١٨٢٨– ١٨٩٣) الذى تأثر كثيرا بتطورات العلوم المختلفة فتقدّم بمفهوم النقد الاجتماعى خطوة إلى الأمام وهى محاولة إخضاع الأدب للنظرية العلمية على غرار ما هو قائم فى العلوم الأخرى.

استند تين فى نظريته الواردة فى كتاب "تاريخ الأدب وتحليله" عام ١٨٦٣م إلى ثلاثيته المشهورة وهى: البيئة أو الوسط، الجنس أو العرق، اللحظة التاريخية أو العصر؛

ورأى أنه من دون هذه العناصر لايمكن فهم العمل الأدبى وتفسيره ونقده لأن العمل الأدبى ليس مجرد نوع من عبث الخيال الفردى، ولكنه نقل للتقاليد المعاصرة، وتعبير عن عقل من نوع ما. فالأدب يعكس بعض الحقائق والانفعالات المحددة والقابلة للتمحيص. (عزيز الماضى، ١٩٨٦م: ٨١)

ويتراءى من خلال نظرية "تين" أن الأدب بمثابة ظاهرة من الظواهر الطبيعية يسجل بعض الانفعالات المحددة القابلة للمعالجة والاختبار، ويمكن للدارس الأدبى أن يفهم العمل الأدبى ويفسّره تحت مجهر العناصر الثلاثة (البيئة، والجنس، والعصر) ولكن هل الظاهرة الأدبية مثل الظاهرة الطبيعية تسمح بمثل هذا التعميم فى القوانين، وبمثل هذه الحتمية الجبرية؟ أليس الأدب ظاهرة فنية ولا طبيعية؟ أليست الظاهرة الفنية عظيمة بقدر قابليتها لتعدد المعانى ولعشرات التأويلات مما يجعل انخراطها فى قانون عام أمرا مستحيلا؟

إن الظاهرة الأدبية ذات طبيعة تخييلية وإيحائية، وهو ما يعنى أنه لايمكن أن تكون مادة تجريبية تخضع لقوانين عامة، وتدخل فى قوالب جاهزة تقاس عليها جميع النصوص؛ فإذا كانت الظاهرة الطبيعية مادة قابلة للملاحظة، والقياس، والتعميم، واكتشاف قوانينها، فإن الظاهرة الأدبية تخرج من دائرة التعميم والقياس، لتدخل دائرة الفردية والتخصيص؛ «فالعلم تعميم والفن تخصيص، العلم تجميع والفن تفريد. العلم يلاحظ الأشباه والنظائر ليستخلص منها أوجه الشبه فيصوغها فى قانون واحد ينظمها، والفن يلاحظ جزئية واحدة يقف عندها، ويحللّ خصائصها.» (نجيب محمود، ١٩٦٧م: ٨٩)

إن الدارس أو الناقد الأدبى، عندما يدرس أدب أديب معين، فهو غالباً لا يهتم اهتماماً بالغاً بما يشترك فيه ذاك الأديب مع بقية البشر، أو مع باقى أدباء عصره، فهو يدرسه لاكتشاف ما تفرّد به هذا الأديب وهذا يختلف عن عالم الطبيعة الذى يستهدف وضع قوانين عامة تتكررّ فى جميع الحالات.

وعلى أية حال فإن هذه الآراء تعبّر عن الالتفات إلى الصلة بين الظاهرة الأدبية والمجتمع لكنّها لم تتوصل إلى إدراك علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والمجتمع أو إلى إدراك تناقضات المجتمع وعلاقاته حتى ظهرت عدد من أعلام النقد الاجتماعى فى

روسيا فى أثناء هذه المرحلة وجاءت إسهاماتهم فى هذا المجال مؤثّرة فى تطوير النقد الاجتماعى كما جاءت مؤثرة فى مفهوم النقد الماركسى مباشرة على أمثال: بيلنسكى (١٨٤٨- ١٨١٠م) وتلامذته حين طالبوا بأن يكون الأدب انعكاساً للحياة الاجتماعية ناقلا الواقع بأمانة، دون أى تزييف، وهم اهتمّوا بالحقيقة الواقعية واللحظة التاريخية والمتطلبات الاجتماعية والقومية وعرّفوا الأدب الحقيقى بأنّه ذلك الأدب «الذى يكون تعبيرا عن التطور التاريخى للروح القومية، وعن الحركة الديالكتيكية للأفكار السياسية، والاقتصادية... وأعاظم الكتّاب أكثرهم تقمصاً لمجتمعهم وتطوره، وتنبوءا بحاجات عصرهم، وتعبيرا عن روحه وتمثيلا لمعاصريهم.» (ويمزات، ١٩٧٥م، ج٣: ٦٦)

كان للمفكر المادى الماركسى تأثير عظيم فى تطور المنهج الاجتماعى، وإكسابه إطاراً منهجياً وشكلاً فكرياً ناضجاً ولكون هذه المدرسة ذات أهمية بالغة فى تحديد مسار المنهج الاجتماعى عموماً نسلّط الضوء على بعض مبادئ هذه المدرسة الفكرية معتمدين عليها فى الأبحاث التطبيقية للشعر.

المدرسة الجدلية

تدور الفكرة الماركسية حول محور الأساس الاقتصادى للمجتمع (البنية التحتية) الذى يحدّد طبيعة الإيديولوجية والمؤسسات والممارسات (كالأدب) التى تشكّل البنية الفوقية لذلك المجتمع وبما أن الأدب بنية فوقية تعكس الواقع الاجتماعى والاقتصادى للبنية التحتية إذا لا بدّ من وجود علاقة حتمية مباشرة بين القاعدة والبنية الفوقية. (بركات وغسّان: ٥٣) فأى تغير فى قوى الإنتاج المادية لا بدّ من أن يحدث تغييرا فى العلاقات والنظم الفكرية، وقد أثارت هذه الفكرة «الكثير من الجدل حول استقلالية العمل الفنى ومدى اعتماده على العناصر الخارجية أو تفاعله معها، وبخاصة أن الحتمية كمفهوم تنطوى على أن عملية التحديد القطعية التى توحى بها تجلب إلى الأدب عناصر خارجية عليه يفترض أنها صانعة حتمية.» (حافظ، ١٩٨١م: ٦٨) إلا أن قراءة دقيقة لأعمال ماركس ترفض هذه الحتمية المبتذلة لاسيما فى المجال الأدبى إذ إنّ فهم الأدب وفق النظرية الماركسية لا يتمّ إلا ضمن إطاره الاجتماعى ويفترض أن يفهم الأدب فى

صلته بالواقع التاريخى والاجتماعى، لا مستقلا عنهما.

ومن جانب آخر قد لاحظ ماركس أن الفن قد ازدهر أحيانا فى عصور لم تكن قد وصلت إلى درجة من التطور المادى العام إذ كانت أساليب إنتاجها بدائية غير متطورة ورأى أن الفن الإغريقى وروائع شكسبير المسرحية، وموسيقى المؤلفين الروس الساحرة فى القرن التاسع عشر، ورسوم فنانى النهضة وغيرها نماذج حية تدل على عدم وجود حتمية فى ارتباط الفنون بتطور القاعدة المادية لاقتصاد المجتمع (الموسى، ٢٠١١م: ٢٢) كما واجه النقاد العرب أمرا شبيها بهذه الإشكالية عند تطبيق النظرية الماركسية على الأدب العربى ووجدوا أن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات تؤكد أن التلازم بين التقدم الاقتصادى والازدهار الثقافى والأدبى ليس تلازماً صحيحاً دائماً وذكروا نقيضا لها بنموذج من تاريخ الأدب العربى وهو العصرالعباسى الثانى إذ أنه عُرف بتفكك الدولة، وانتقال السلطة من العرب إلى العجم، ونشوء الدويلات ومع كل هذه الظواهر السلبية اتسّمت هذه الحقبة بالإبداع الشعرى فى الثقافة العربية. (فضل، ١٤١٧م: ٤٥؛ وأبوالرضا، ١٤٢٥ق: ٦٢)

وقدّم الماركسيون حلا سريعا لهذه المشكلة وهو "قانون العصور الطويلة" مفاده أنّ نتيجة التطور الاقتصادى، والسياسى، والثقافى وارتباطه بالتطور الإبداعى الأدبى لايظهر مباشرة؛ بل يلزم ذلک مرور أجيال وعصور طويلة حتى يتفاعل الأدب مع مظاهر التطور المختلفة. (فضل، ١٤١٧ق: ٤٦و٤٧)

لاينعزل الأدب عن المجتمع والتاريخ، ولايكون بناء لغوياً مستقلاً عن التأثيرات الخارجية والواقع الاجتماعى فى النظرية الماركسية ليس «خلفية مبهمة ينبثق الأدب منها أو يتآلف معها، إن له شكلاً محدداً، وهذا الشكل قائم فى التاريخ الذى يعتبره الماركسيون سلسلة من الصراعات بين الطبقات الاجتماعية متناحرة ومن أنماط الإنتاج الاقتصادى الذى تضطلع به.» (أن جفرسون، ١٩٩٤م: ٢٤٥)

بعد أن تبين المحور الأساسى للفكرة الماركسية فى البنية التحتية للمجتمع وعلاقتها بالبنية الفوقية، نلقى الضوء على الجوهر العام لهذه الفكرة ونقوم بشرح المصطلحين، الجدلية والمادية التاريخية، اللذين هما فى علاقة حميمة مع النظرية الماركسية.

المادية الجدلية قوامها ثلاثة قوانين علمية تبتدئ من المادة، وتنتهى بالإنسان والتاريخ وهى:

١. قانون التناقض ووحدة الأضداد: يتمثل هذا القانون فى الذرة أصغر الأشياء فى الكون، وذلك من خلال حضور الإلكترونات الموجبة إلى جانب تلك السالبة داخلها حيث تتشكل من هذه الضدية الطاقة الكامنة فى الذرة فالطاقة هى الهوية الناجمة عن وحدة المتناقضين.

ونجد مثل هذا التناقض فى المجتمع البشرى، فى أى مرحلة من مراحل حياته، والصراع الذى تخوضه الطبقة المستغَلَّة ضد الطبقة المستغِلّة هو قوام الطاقة المحرّكة للتاريخ.

٢. قانون النفى ونفى النفى: نفى النفى إيجاب يتمثل فى سيرة حبة القمح. فوجود هذه الحبة نفى لوجود حبة قمح أخرى بذرت فى التربة. ونفى الحبة الجديدة إذا ما بذرت هو نفى للنفى الذى ينتج لنا إيجابا بحضور حبوب قمح جديدة. (زيتون، ٢٠١٠م: ٢١)

ونجد هذا القانون قائما فى حياة الإنسان أيضا إذ أن انتصار الطبقة المستغَّلة نفى للطبقة المستغِلّة وانتصارها يحوّلها إلى طبقة مستغِلّة يأتى انتصار الطبقة المستغَلّة الجديدة عليها نفيا لها ونفى النفى، هذا إنّما يحرّك التاريخ ويوجّه الإنسان إلى مزيد من الرقى والتحررّ. (المصدر نفسه: ٢٢)

٣. قانون التراكم الكمى والطفرة (القفزة النوعية): الماء سائل على درجة حرارة معينة، يتحوّل عن طبيعته هذه إلى البخار إذا تراكمت الحرارة درجة وراء درجة، ويتحوّل إلى جماد إذا تراكم تناقص تلك الدرجات.

وكذلك فى المجتمع الطبقى فإن تراكم استغلال الطبقة المسيطرة للطبقة الخاضعة يؤدى بالتأكيد إلى ثورة تغير علاقات الإنتاج، وفى الحالين: المادية والاجتماعية أدى التراكم إلى طفرة. (المصدر نفسه: ٢٣)

تتميز هذه النظرية بالحركة والتطور فى المجتمع متمثلة فى بعض مفردات منها "الصراع"، "الثورة"، "الطفرة"، و"القفزة"، و... كما تتميز بالتناقض والنفى القائم على المجتمع البشرى الذى لن ينتهى بل هو قائم على قدم وساق ويقود المجتمع تجاه المزيد

من الرقى والتحرر.

ثم المقصود بالمادية التاريخية من منظور ماركسي: «ليس وعى الناس هو الذى يحدد وجودهم الاجتماعى، إنّما وجود الناس الاجتماعى هو الذى يعين وعيهم.» (وبسيركين: ٤٢) و"الوعى الاجتماعى" (social consciousness) هذا من أهم المفاهيم التى أفاد منها منظّرو علم اجتماع الأدب ودفعتهم إلى تحديد خطوط هذا العلم ومنهجيته.

إن المادة فى الماركسية سابقة للوعى الإنسانى، فقد كانت المادة ثم كان الوعى فإذا كانت المادة تسبق الوعى، وإذا كان الوعى انعكاس المادة على الفكر، فمن الطبيعى أن تكون أسس المادية التاريخية هى أسس المادية الجدلية، فإذا كانت المادة الجدلية تنظر إلى الطبيعة على أنها ليست مجموعة من الأشياء والظواهر المتفرقة، وإنما هى مجموعة متصلة اتصالا عضويا، فإن المادة التاريخية تنظر إلى المجتمع على أنه «ليس عبارة عن تراكم فوضوى لظواهر اجتماعية مختلفة، بل هو كل مترابط تتبادل كل جوانبه التأثير فيما بينها، ويرتبط بعضها ببعض ارتباطا وثيقا لا انفصام له.» (كيللى، ١٩٧٠م: ٤٦)

فكما أن المادية الجدلية تجد المادة فى حركة دائمة وتجد التناقض الداخلى محركا إياها، فإن المادية التاريخية ترى أن المجتمعات تتحرك، وأن التناقض الداخلى محركاً لها، إذن «الحركة هى محور المادية التاريخية والتاريخ الإنسانى تاريخ حركة المجتمعات وانتقالها من طور إلى طور آخر: فمن المشاع البدائى إلى الرّق، ومن الرّق إلى الإقطاع، ومن الإقطاع إلى رأس المال، ومن رأس المال إلى الشيوعية.» (عبد الرحمن، ١٩٧٩م: ٨٣)

جهود معاصرة فى مجال علم اجتماع الأدب

ظهرت فى القرن العشرين تطورات مهمة للنقد الاجتماعى تأسيسا على هذا الموروث التاريخى - الذى خلّفه كارل ماركس وغيره من الفلاسفة والعلماء - وانطلاقا منها، وقد برز جورج لوكاتش (١٨٨٥-١٩٧١م) منظرا لهذا الاتجاه عندما درس وحلل العلاقة بين المجتمع والأدب، باعتباره انعكاساً وتمثيلا للحياة، وقدّم دراسات ربط فيها بين نشأة الجنس الأدبى وازدهاره، وبين طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية لمجتمع ما

تسمّى بـ"سوسيولوجيا الأجناس الأدبية" تناول فيها الطبيعة ونشأة الرواية المقترنة بنشأة حركة الرأسمالية العالمية وصعود البرجوازية الغربية. (فضل، ١٤١٧ق: ٥٥)

إن لوكاتش يرجع العامل الجوهرى لازدهار الرواية على مستوى الكتاب إلى شدة التناقضات فى المجتمع البرجوازى ويرى أن فهم الرواية لاتتحقق إلا بعد فهم الصراعات القائمة على صعيد المجتمع البرجوازى ويلزم على الباحث بأن يجعل هذه الخصائص الهامة للمجتمع نصب عينيه قبل قيامه بعملية دراسة الأدب وتحليلها.

ومن الشيق فى هذا المجال الحديث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، هذه القضية الهامة التى شغلت اهتمام الباحثين منذ القديم وارتبطت لديهم بما يسمى العلاقة بين اللفظ والمعنى عند الجاحظ وعبد القاهر الجرجانى أمثاله ولعلّ اهميتها «تنشأ من ارتباطها الوثيق بتقدير قيمة العمل الأدبى، وتبين تأثيره.» (العشماوى، لاتا: ٩و١١) قد تبلورت رؤية الشكل والمضمون، فى الخطاب النقدى فى ظل الصراع الإيدئولوجى بين أنصار الفن للفن وبين أنصار الفن للمجتمع إذ يلحّ النقاد فى الخطاب النقدى الاجتماعى على رفض الشكلية فى الأدب فى حين يعنون بالشكل الفنى عند منطلقاتهم النظرية ولايهملونه، وتعد هذه المسألة من أهم مقولات المادية الجدلية التى تؤكّد على وحدة الشكل والمضمون وتفاعلهما غير أنها وجدت لدى لوكاتش معناً مختلفاً عما أراد به الشكلانيون الروس المعتمد على الأساليب اللغوية والصياغية التى تكوّن النص الأدبى فالشكل برأيه هو المضمون الذى يصاغ فى قالب فنى، وبذلك يميز الشكل المضمونى عن الشكل اللغوى. (بركات وغسّان: ٦٧)

ويخطو لوكاتش خطوة أعمق فى نظرته للعلاقة بين الشكل والمضمون، فهو يقرر بحقيقة ربط العمل الفنى والواقع الاجتماعى، والسياسى، والاقتصادى، والثقافى القائم لكنّ الإبداع الفنى برأيه لايخضع للشروط الأدبية فحسب بل يستند إلى شكل حال تاريخية محددة يقوم الكاتب بالتعبير عنها وإعطائها شكلا فنيا يتناسب معها.

وقد خصص لوكاتش الكثير من أعماله حول الفكر، والأدب، والفن مستندا إلى ربط وثيق بين الذوق الكلاسيكى الذى لايتوقف عن إبداء إعجابه به، وبين العقيدة الماركسية التى بقى مخلصا لها طوال حياته، فكتاباته عن علم جمال وتنظيراته الأدبية

والفكرية لاتزال من المراجع الأساسية للأدباء الواقعيين، والنقاد الذين ينهجون المنهج الاجتماعى. (المصدر نفسه: ٥٩)

ثم جاء بعده "لوسيان غولدمان" الذى ركزّ على مبادئ لوكاتش وطوّرها حتى بنى اتجاهاً يطلق عليه "علم اجتماع الإبداع الأدبى"، حاول فيه الاقتراب من الجانب الكيفى على عكس اتجاه "اسكاربيه الكمى". اعتمد "غولدمان" على مجموعة من المبادئ العميقة والمتشابكة التى يمكن أن نوجزها فى ما يأتى:

١.يرى غولدمان أن الأدب ليس إنتاجاً فردياً، ولايعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعى الطبقى للفئات والمجتمعات المختلفة، بمعنى أن الأديب عندما يكتب فإنه يعبّر عن وجهة نظر تتجسّد فيها عمليات الوعى والضمير الاجتماعى، فجودة الأديب وإقبال القرّاء على أدبه بسبب قوته فى تجسيد المنظور الجماعى ووعيه الحقيقى بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء، والعكس صحيح لمن يملكون وعياً مزيفاً.

٢. إن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية، وهى ما يفهم من العمل الأدبى فى إجماله، وهو يختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملاً ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى آخر فى العمل الإبداعى، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كونّا بنية دلالية كلية تتكّون من المقابل المفهومى والمقابل الفكرى للوعى والضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب.

٣. إن النص الأدبى برأى غولدمان هو بنية متولدة عن بنية أشمل وأعمق هى البنية الاجتماعية للجماعة أو الطبقة التى يمثلها المبدع، ولهذا لابدّ من دراسة النص الأدبى للكشف عن مدى تجسيده للبنية الفكرية للطبقة أو للجماعة الاجتماعية التى يعبّر عنها الكاتب، ونقطه الاتصال بين البنية الدلالية هى العمل الأدبى والوعى الاجتماعى هى أهم الحلقات عند "غولدمان" والتى يطلق عليه مصطلح "رؤية للعالم"، فكل عمل أدبى يتضمن رؤية للعالم، ليس العمل الأدبى المنفرد فحسب لكن الانتاج الكلى للأديب.

وانطلاقا من هذا المنظور أسس غولدمان منهجه "التوليدى" أو "التكوينى" كما قام بإجراء عدد من الدراسات التى ترتبط بعلم اجتماع الأجناس الأدبية كما فعل

"لوكاش" فأصدر كتابا بعنوان "من أجل تحليل سوسيولوجى للرواية" درس فيه نشأة الرواية الغربية وكيفية تحولاتها المختلفة فى مراحلها المتعددة تعبيرا عن رؤية البرجوازية الغربية للعالم. (فضل، ١٤١٧ق: ٥٨)

وجدير بالذكر أن سبب الاهتمام بـالرواية فى معظم النظريات الاجتماعية الحديثة للأدب وعدم التركيز على النصوص الشعرية ليس لعدم عناية هؤلاء المنظرين بالإنتاجات الشعرية وإهمالهم إياها بل قد يعود جذور اختيارهم للرواية إلى أنها أكثر بكثير من الأنواع الشعرية تعكس القضايا الاجتماعية، وتجسّد تلك الظواهر والصراعات التى تولد فى بطن المجتمع وتنمو فيه فهى أكثر مجالا للمقاربات الاجتماعية للأدب.

وقد استخدم بعض الدارسين العرب المنهج التوليدى فى تحليل ظواهر الأدب العربى، من أبرزهم "الطاهر لبيب" رئيس جمعية علماء الاجتماع العرب، وقد تناول ظاهرة الغزل العذرى فى العصر الأموى من حيث تعبيرها عن رؤية العالم لفئة اجتماعية معينة، حاول فيها أن يقيم علاقة بين ظاهرة الغزل العذرى وبين طبيعة الأبنية الاجتماعية والاقتصادية لهؤلاء الشعراء، ومدى نجاحهم فى تقديم رؤية للعالم تعبر عن واقعهم الاجتماعى.

ثم حدث تطور فى مناهج النقد الأدبى، فأدّى إلى نشوء علم جديد هو علم "اجتماع النص"، يعتمد على اللغة بوصفها واسطة الأدب والحياة فهى مركز التحليل النقدى فى الأعمال الأدبية.

وتمكّن هذا المنهج من تجاوز ما وجّه لـ"رؤية العالم" من نقد إذ ليست هى سوى فكرية، وذهنية، وفلسفية فعلم اجتماع النص تصور لغوى يرتبط بجذور الظاهرة الأدبية، ونجد الناقد "بيير زيما" فى كتابه "النقد الاجتماعى" يتميز من خلال عرضه للاتجاهات التى سبقته، وبعد أهم الصعوبات والانتقادات التى وجهّت إليها، اقترح تصورا أكثر نضجاً وتطوراً فى سوسيولوجيا الأدب. (أبوالرضا، ١٤٢٥ق: ٧٢)

إذا كانت المناهج الاجتماعية، كالتجريبى، والبنيوى التكوينى... ركّزت فى الغالب على الجانب المضمونى فى العمل الأدبى على حساب الشكل؛ فإن منهج سوسيولوجيا النص الأدبى، الذى يمثله بيير زيما، حاول الإفادة من الأبحاث اللسانية والبنيوية

المعاصرة وهو يهتم ببنية النص اللغوية والرمزية بجانب المحتوى الذى هو متجسّد فى هذه الوحدات اللغوية.

المنهج الاجتماعى فى النقد العربى

إننا نجد فى التراث النقدى العربى القديم نقدا للمجتمع وسلوكياته ككتاب "البخلاء" للجاحظ، والحرص على الربط بين المعنى الشريف واللفظ الشريف الذى نجده عند بشر بن المعتمر، وبعض الملاحظات المنتشرة فى كتب النقد القديم التى تحث على الربط بين المستوى التعبيرى ومستوى المتلقين.

أمّا فى النقد الحديث فنجد بعض الدعوات إلى الاهتمام بالاتجاه الاجتماعى فى النقد الأدبى عند شبلى شميل، وسلامة موسى، وعمر الفاخورى، وقد اقترب هذا المنهج من المدرسة الجدلية عند محمد أمين العالم، وعبد العظيم أنيس، ولويس عوض.

النتيجة

النتائج التى حصلت عليها هذه المقالة هى:

- لاريب فى أن الأدب مرآة وتكرر هذا المصطلح "المرآة" منذ أفلاطون حتى أيامنا هذه تحت عناوين منها "المحاكاة" و"الانعكاس"، وإن تطورت مدلولاته طوال الأعوام المتمادية، وقد تتباين وتتناقض الآراء فيه قائلة بأن الأدب هو مرآة للأشياء أو لعقل الأديب أو مرآة للبيئة أو المجتمع ومما قد حصل عليه هذا البحث هو أن الأدب ليس مرآة للأشياء على الإطلاق بل هو مرآة للبيئة والمجتمع. أما عقل الأديب فيعكس المجتمع أيضاً إذ إن الوجود الاجتماعى أسبق فى الظهور من وجود الوعى فتكون عقلية الأديب متاثرة بالمجتمع أيضا.

- أما المرآة فليست مستوية بالضرورة حيث تعكس المجتمع كما هو، بل قد تكون مقعّرة أو محدّبة؛ تكبّر بعض القضايا وتركز عليها أو تصغّر بعضها الآخر وتُهملها.

- إن المجتمع الواحد لاينتج أعمالا أدبية واحدة بل إنّها تتغير وتتفاوت حسب عقلية الأديب ونوعية تعبيره أيضا فلايستبعد إذا ما وجدنا فى بيئة واحدة أديبين أو أكثر منهما

يعيشان فى ظل ظروف واحدة تسود المجتمع، يأتيان بأعمال أدبية لاتتماثل مع بعضها الآخر فحسب، بل قد يتناقضان فيها أيضا، فحضور المجتمع والقضايا الاجتماعية فى تكوين الأعمال الأدبية لايعنى خمود جذوة الإبداع عند الأدباء على الإطلاق.

- التقدم الاقتصادى فى المجتمع قد يترك تأثيرات إيجابية فى الأدب كما قد يترك انتكاسة المجتمع تاثيرات سلبية فيه لكنه لايعنى أن هناک تلازما بين التقدم الاقتصادى والازدهار الأدبى أو العكس، إذ إن مراجعة تاريخ الآداب والمجتمعات قد اثبتت خلافا لذلک.

- ناقد الأدب فى حاجة ماسة إلى منهج علمى ينتهج به فى تطبيق بعض الأصول النقدية الحديثة على عدد من الأعمال الأدبية ولايصح إذا قلنا إن المناهج الحديثة تتطلب الإنتاجات الأدبية الحديثة بحتا بل توجد فى الأعمال القديمة طاقات كثيرة لمثل هذه الدراسات التى تُلبس عليها ثياب الجدّة والطراوة.

- إن منهج البنيوية التكوينية من أقوى المناهج الاجتماعية للتطبيق على الأعمال الأدبية إذ إنه يهتم بالمضمون والشكل على حد سواء؛ وإنه قد يتفوق الجانب الاجتماعى منهما على الجانب الآخر إضافة إلى أنّ "علم اجتماع النص" بإمكانه أن يأتى فى إكمال ما فاته من القضايا فى الدراسات الاجتماعية أو ما قد يهمل فيها أحيانا.

المصادر والمراجع

أبوالرضا، سعد. ١٤٢٥ق. *النقد الأدبى الحديث- أسس الجمالية ومناهجه المعاصرة*. لانا.

أبوشقراء، محى الدين. لاتا. *مدخل إلى سوسيولوجيا الأدب العربى*. الطبعة الأولى. بيروت: المركز الثقافى العربى.

أن جفرسون، ديفيد روبى. ١٩٩٤م. *النظرية الأدبية الحديثة*. ترجمه: سمير مسعود. دمشق: منشورات وزارة الثقافة.

الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر. ١٩٣٨م. *كتاب الحيوان*. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. الطبعة الأولى. مصر: لانا.

حافظ، صبرى. ١٩٨١م. «*الأدب والمجتمع مدخل إلى علم الإجتماع الأدبى*». القاهرة: مجلة فصول. المجلد الأول. العدد الثانى.

ديتش، ديفيد. ١٩٦٧م. *مناهج النقد الأدبى*. ترجمة: محمد نجم. بيروت: دار صادر.

الديدى، عبد الفتاح. ۱۳٦۹ق. «*بودلير وفن الشعر*». الرسالة، العدد،۸٦.

زيتون، علي مهدى. ۲۰۱۰م. *النص من سلطة المجتمع إلى سلطة المتلقى*. الطبعة الثانية. بيروت: حركة الريف الثقافية.

عبد الرحمن، نصرت. ۱۹۷۹م. *فى النقد الحديث*. الطبعة الأولى. عمان: مكتبة الأقصى.

عتيق، عبد العزيز. ۲۰۱۰م. *تاريخ النقد العربى عند العرب*. بيروت: دار النهضة العربية.

عزيز الماضى، شكرى. ۱۹۸٦م. *فى نظرية الأدب*. الطبعة الأولى. بيروت: دار الحداثة.

العشماوى، محمد زكى. «*الشكل والمضمون فى النقد الأدبى الحديث*». الكويت: مجلة عالم الفكر. المجلد التاسع. العدد الثانى.

عصفور، جابر. ۱۹۸۳م. *الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب*. الطبعة الثانية. بيروت: دار التنوير.

فاضلى، نعمت الله. «*درآمدى بر جامعه شناسى هنر وادبيات*». فصلنامه علوم اجتماعى ۷و۸. ص ۱۰۷-۱۳٤.

فضل، صلاح. ۱٤۱۷ق. *مناهج النقد المعاصر*. الطبعة الأولى. القاهرة: دار الآفاق العربى.

قصى، الحسين. ۱۹۹۳م. *السوسيولوجيا والأدب*. الطبعة الأولى. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

كيللى، وكوفالزون. ۱۹۷۰م. *المادية التاريخية*. ترجمه: أحمد داود. دمشق: دار الجماهير.

مروة، حسين. ۱۹۷٦م. *دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى*. الطبعة الثانية. بيروت: لانا.

مطلوب، أحمد فاق. ۱٤۲۱ق. « *النقد الأدبى العربى: فى القرن الحادى والعشرين*». المجمع العلمى العراقى. العدد ۹٦.

مقدس جعفرى، محمد حسن وآخرون. ۱۳۸٦ش. «*بورديو وجامعه شناسى ادبيات*». ادب پژوهى. تابستان. ص۷٦-۹٤.

الموسى، أنور عبد الحميد. ۲۰۱۱م. *علم الاجتماع الأدبى*. الطبعة الأولى. بيروت: دار النهضة العربية.

نجيب محمود، زكى. ۱۹٦۷م. كتاب ارسطوطاليس فى الشعر. تحقيق: الدكتور شكرى عياد. القاهرة: دار الكتاب العربى.

وائل بركات، وائل والسيد غسّان. ۱۹۹۵م. *مقدمة فى المناهج النقدية للتحليل الأدبى*. دمشق: لانا.

ويمزات وليام. ۱۹۷۵م. *النقد الأدبى تاريخ موجز*. ترجمة: حسام الخطيب ومحى الدين صبحى. دمشق: مطبعة جامعة دمشق.

هويدى، صالح. ۱٤۲٦ق. *النقد الأدبى الحديث – قضاياه ومناهجه*. الطبعة الأولى. منشورات جامعة السابع من ابريل.